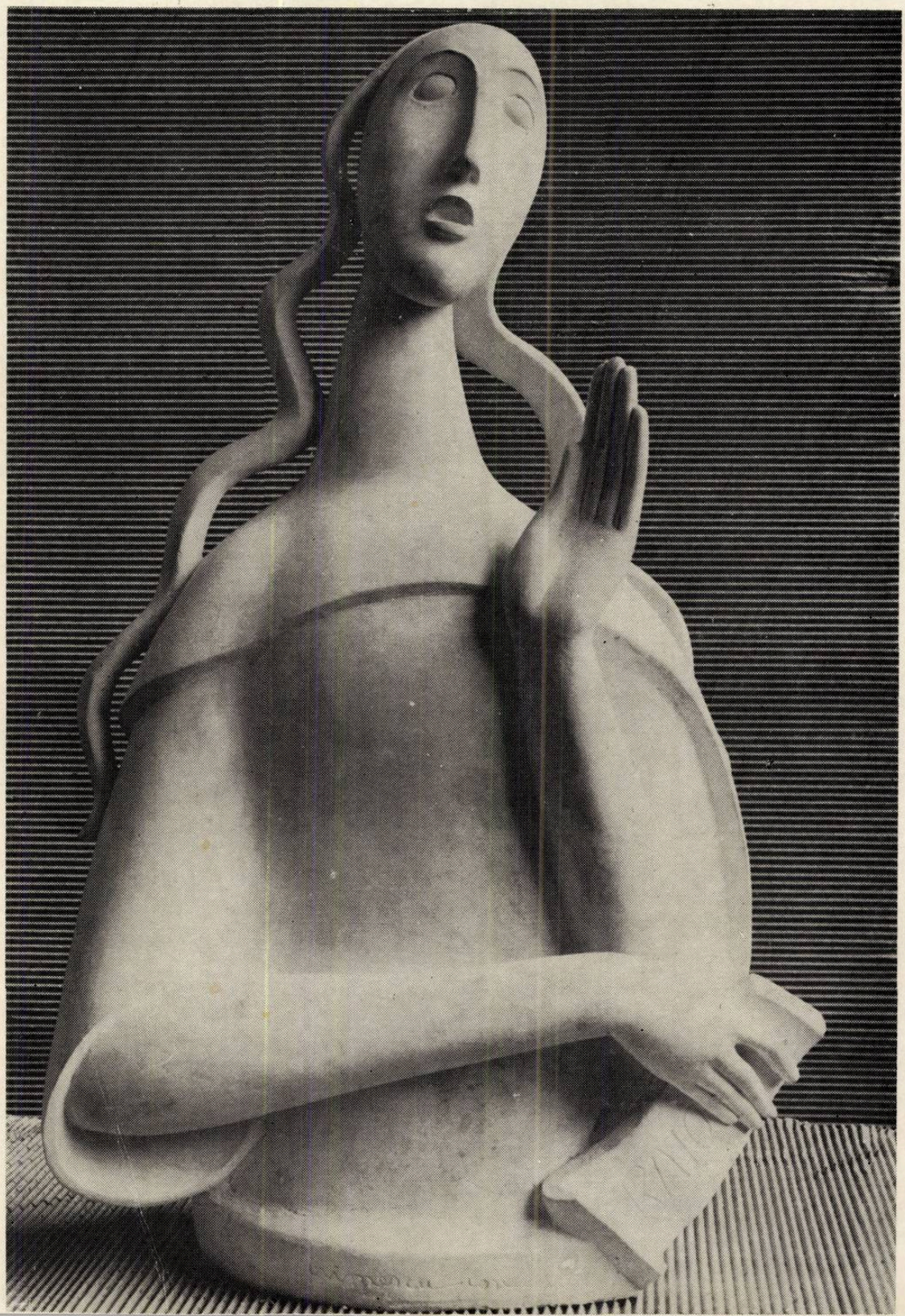
1

MUZICA

ANUARIE 1980

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.S.ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALIS



30160

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

EL, CEL MAI IUBIT

Versurile de VLAICU BÂRNA

Muzica de RADU PALADI

Simplu și liniștit

mf

S.

1. Ța - ră îți slă - vești Cel ves - tit băr - bat
2. Brav și în - țe - lept Fai - ma ți-o spo - ri
3. Stră - lu - cit ur - maș Ma - ri - lor e - roi
4. O - mul i - ni - mos O - mul cre - a - tor

A.

A

T.

A

B.

A

A

p

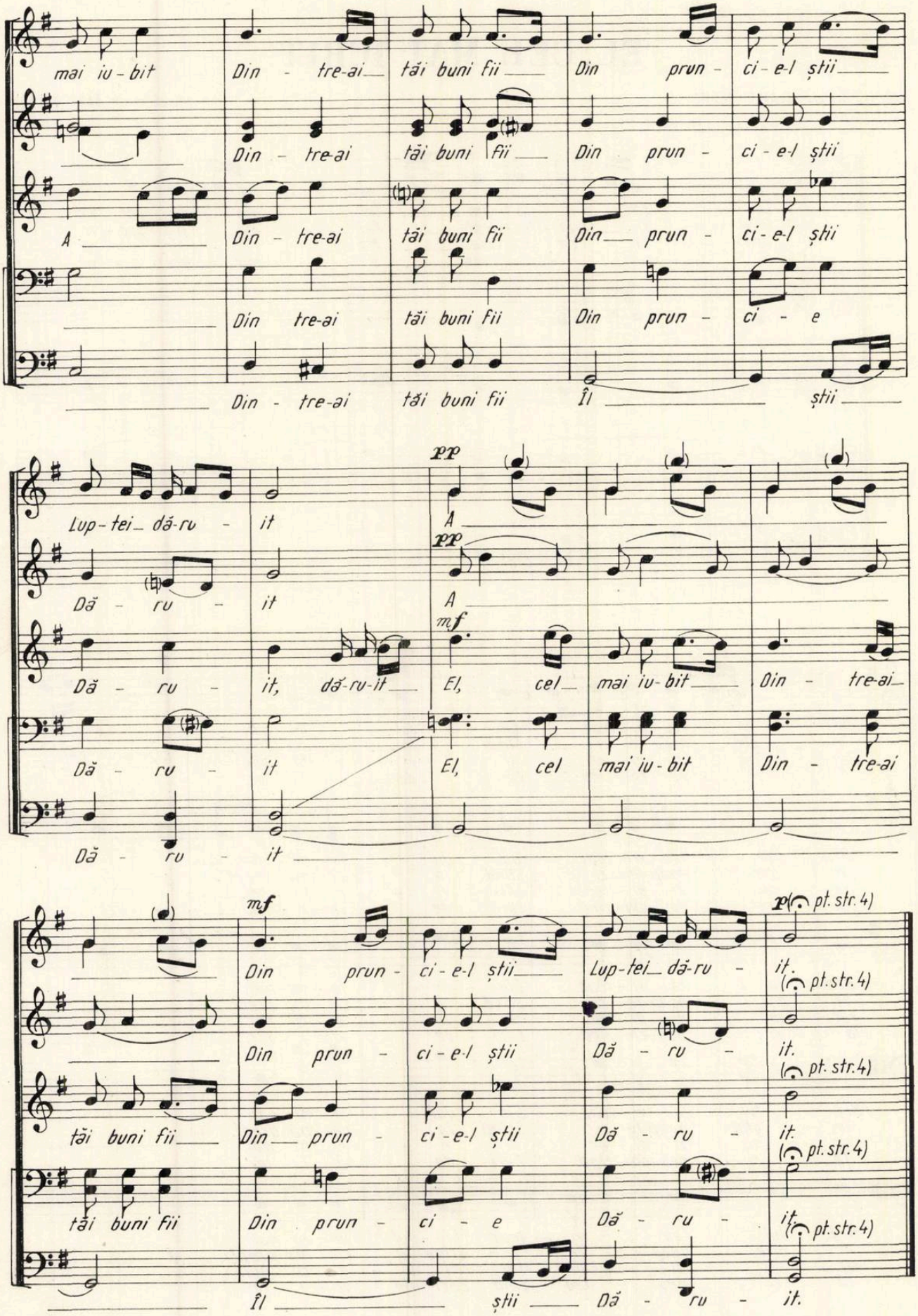
Bra - țul tău vi - teaz Gîn - dul lu - mi - nat.
Ve - ghe, noap - te zi Stînd la cîr - mă drept. El, cel
Vaj - nic zi - di - tor Al vi - e - ții noi.
Ță - ri des - chi - zînd Zări de vi - i - tor.

Bra - țul tău vi - teaz Gîn - dul lu - mi - nat.
Ve - ghe, noap - te zi Stînd la cîr - mă drept. A
Vaj - nic zi - di - tor Al vi - e - ții noi.
Ță - ri des - chi - zînd Zări de vi - i - tor.

Bra - țul tău vi - teaz Gîn - dul lu - mi - nat.
Ve - ghe, noap - te zi Stînd la cîr - mă drept.
Vaj - nic zi - di - tor Al vi - e - ții noi.
Ță - ri des - chi - zînd Zări de vi - i - tor.

Bra - țul tău vi - teaz Gîn - dul lu - mi - nat.
Ve - ghe, noap - te zi Stînd la cîr - mă drept. A
Vaj - nic zi - di - tor Al vi - e - ții noi.
Ță - ri des - chi - zînd Zări de vi - i - tor.

Bra - țul tău vi - teaz Gîn - dul lu - mi - nat.
Ve - ghe, noap - te zi Stînd la cîr - mă drept. A
Vaj - nic zi - di - tor Al vi - e - ții noi.
Ță - ri des - chi - zînd Zări de vi - i - tor.


mai iu - bit
Din - tre-ai
tăi buni fii
Din prun -
ci - e-l știi
Din - tre-ai
tăi buni fii
Din prun -
ci - e-l știi
A
Din - tre-ai
tăi buni fii
Din prun -
ci - e-l știi
Din tre-ai
tăi buni fii
Din prun -
ci - e
Din - tre-ai
tăi buni fii
Îl
știi
Lup - tei dă-ru -
it
Dă - ru -
it
Dă - ru -
it, dă-ru-it
Dă - ru -
it
Dă - ru -
it
pp
A
pp
A
mf
El, cel
mai iu - bit
Din - tre-ai
El, cel
mai iu - bit
Din - tre-ai
mf
Din prun -
ci - e-l știi
Lup - tei dă-ru -
p (pt. str. 4)
it.
(pt. str. 4)
Din prun -
ci - e-l știi
Dă - ru -
it.
(pt. str. 4)
tăi buni fii
Din prun -
ci - e-l știi
Dă - ru -
it.
(pt. str. 4)
tăi buni fii
Din prun -
ci - e
Dă - ru -
it.
(pt. str. 4)
Îl
știi
Dă - ru - it.

MUZICA
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE
ANUL XXX nr. 1 (328) ianuarie 1980

Comitetului Central al Partidului Comunist Român, tovarăşului secretar general NICOLAE CEAUŞESCU

Ziua de 26 ianuarie se înscrie cu litere luminoase în conştiinţa muzicienilor din R. S. România. Împreună cu întregul nostru popor, compozitorii, muzicologii, interpreţii şi educatorii muzicali vedem în sărbătoarea naşterii celui mai iubit fiu al naţiunii propria noastră sărbătoare, simbolul ridicării pe pământul străbun a conducătorului luminat şi a patriotului înflăcărat care păşeşte în fruntea istoriei României noi, în fruntea viitorului patriei socialiste.

Ne este scumpă grija părintească pe care o arătaţi în permanenţă înfloririi culturii noastre naţionale, afirmării tot mai largi a frumuseţilor artei muzicale în viaţa oamenilor muncii, a tineretului. Purtăm în inimă cuvintele de îndemn şi de chemare la exigenţe sporite pe care ni le-aţi adresat cu prilejul întîlnirilor dumneavoastră cu oamenii de artă, cu secretariatul Uniunii compozitorilor. Răspunzînd acestor inestimabile indicaţii, cerinţelor cuprinse în documentele celui de al XII-lea Congres al Partidului Comunist Român, participăm cu devotament la nobila operă de îmbogăţire a patrimoniului culturii naţionale cu noi valori inspirate din paginile eroice ale edificării celei mai drepte şi mai înaintate orînduiri ce se făureşte pe vatra strămoşilor noştri.

Ne-am angajat să dăm în muzica noastră o expresie vibrantă patriotismului militant al cărui strălucit model sînteţi dumneavoastră, mult iubite şi stimate tovarăşe secretar general. Sprijinim cu toată dăruirea desfăşurarea Festivalului naţional „Cîntarea României", manifestare de o importanţă fără precedent în istoria culturii româneşti, iniţiată de dumneavoastră, ajunsă la cea de a III-a ediţie. În acest cadru intensificăm activitatea noastră de ridicare a mişcării artistice de mase, prin conlucrarea directă cu formaţiile corale şi orchestrale de amatori din toate judeţele ţării, cu cenaclele şi cercurile de prieteni ai muzicii din întreprinderi industriale, unităţi agricole, instituţii, şcoli, unităţi militare, cu universităţile cultural-ştiinţifice.

Întregul front al muzicienilor este strîns unit în jurul partidului, al dumneavoastră, muncind cu abnegaţie pentru înfăptuirea neabătută a programului de dezvoltare economică şi socială a ţării.

La aniversarea zilei de naştere vă adresăm, mult iubite şi stimate tovarăşe Nicolae Ceauşescu, urări de viaţă îndelungată şi de sănătate deplină pentru fericirea, libertatea şi bunăstarea naţiunii române, pentru asigurarea păcii şi înţelegerii între toate popoarele lumii. Vă rugăm să transmiteţi aceleaşi urări distinsei tovarăşe Elena Ceauşescu, eminent om de ştiinţă, ale cărei realizări se bucură de un imens prestigiu în ţară, inclusiv în rîndurile muzicienilor, şi peste hotare.

PREŞEDINTE
Petre Brâncuşi

UN LARG ŞI RODNIC CÎMP DE AFIRMARE

„Avem nevoie de creaţii muzicale pătrunse de optimism, care să exprime elanul constructiv al poporului, să constituie un imbold în lupta pentru cauza socialismului".

NICOLAE CEAUŞESCU

(Din Raportul prezentat la Congresul al XII-lea al P.C.R.)

Întregul nostru popor trăieşte în climatul viu şi mobilizator creat de cel de-al XII-lea Congres al partidului, eveniment de o deosebită însemnătate în istoria ţării, puternică manifestare a forţei şi unităţii politice, ideologice şi organizatorice a partidului, a unităţii dintre partid şi popor. Lucrările Congresului au demonstrat unitatea de nezdruncinat a tuturor comuniştilor, a întregului popor în jurul partidului, în frunte cu tovarăşul Nicolae Ceauşescu, reales în înalta funcţie de secretar general al partidului. Realegerea răspunde voinţei şi dorinţei exprimate de întregul partid, reflectînd pe deplin sentimentele de profundă dragoste şi încredere ale poporului nostru, constructor al socialismului. Telegramele, scrisorile, mesajele trimise după încheierea Congresului pe adresa tovarăşului Nicolae Ceauşescu, sînt cele mai grăitoare dovezi ale entuziasmului cu care a fost primită realegerea în fruntea partidului a celui mai iubit şi devotat fiu al său, eminent revoluţionar, militant de seamă al mişcării muncitoreşti şi comuniste internaţionale, al luptei pentru pace şi colaborare între popoare, personalitate prestigioasă a epocii noastre. Cu deosebită satisfacţie şi mîndrie patriotică am luat cu toţii act de cuprinsul frumoaselor aprecieri din mesajele transmise la Congres de numeroşii delegaţi de peste hotare precum şi din telegramele de felicitare adresate tovarăşului Nicolae Ceauşescu.

Cel de-al XII-lea Congres al partidului, numit pe drept cuvînt Congresul întregului popor, a dezbătut şi analizat cu înalt spirit de răspundere activitatea depusă între cele două Congrese, stabilind orientările fundamentale ale dezvoltării economico-sociale a ţării în următoarea etapă, în baza direcţiilor cuprinse în Programul de făurire a societăţii socialiste multilateral dezvoltate şi de înaintare a României spre comunism. Aprobînd Raportul Comi-

tetului Central, prezentat de tovarășul Nicolae Ceaușescu, Congresul și-a exprimat satisfacția pentru succesele deosebite obținute de oamenii muncii, subliniindu-se în mod deosebit realizările din industrie, marcate de realizarea unei producții suplimentare de 100 miliarde lei față de prevederile cincinalului, s-au relevat succesele privind dezvoltarea și modernizarea agriculturii, în repartizarea rațională a forțelor de producție pe întreg teritoriul țării, largă afirmare a cuceririlor revoluției tehnico-științifice în toate domeniile de activitate. Prin introducerea noului mecanism economico-financiar, axat pe autoconducerea muncitorească, autogestiunea economică și pe participarea oamenilor muncii la beneficii, s-au pus temelii noi, solide, planificării și activității productive în general, s-au obținut succese remarcabile în accentuarea laturilor calitative ale dezvoltării, în creșterea răspunderii pentru sporirea rentabilității și a bunei gospodăriri a avutului național.

O înaltă apreciere a fost dată rezultatelor obținute în transpunerea în fapt a Programului de creștere a nivelului de trai, elaborat din inițiativa și cu participarea directă a secretarului general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, cincinalul actual caracterizîndu-se, așa cum au arătat vorbitorii care s-au succedat la tribuna Congresului, ca perioada cu cele mai mari înfăptuiri în privința bunăstării întregului popor. Importante realizări au fost obținute în dezvoltarea învățămîntului și culturii, în formarea omului nou, cu o înaltă conștiință socialistă, în ridicarea gradului de civilizație spirituală a poporului român, păstrător și continuator al unor valoroase tradiții culturale.

Viitorul plan cincinal adoptat de Congres, Directivele precum și celelalte documente ne îndreptățesc să privim cu încredere viitorul comunist al României. Aceste documente care prefigurează trecerea țării noastre de la stadiul de țară în curs de dezvoltare la țară cu dezvoltare medie, au stîrnit, cum era și firesc, un interes aparte și peste hotare. În lumea de astăzi, confruntată cu atîtea contradicții, cu atîtea greutăți, cauzate de diverse crize, orice prognoză social-economică, orice scenariu care prevede găsirea unor căi sigure și a unor metode eficiente ale progresului, sub toate aspectele, atrage, pe bună dreptate atenția. Lumea urmărește cu viu interes acest adevărat „miracol românesc", această cale proprie urmată de țara noastră, cale a consolidării economiei naționale, de creștere continuă a forței patriei, a nivelului de trai al oamenilor muncii, a întăririi independenței și suveranității naționale. Siguranța cu care pășim pe coordonatele stabilite de partid, de secretarul său general, creează sentimente de profund optimism, ne dă certitudinea unei munci încununate de prosperitate.

Obiectivul fundamental al viitorului plan cincinal îl constituie continuarea, pe o treaptă superioară, a îndeplinirii Programului partidului privind creșterea într-un ritm susținut a economiei naționale, afirmarea cu putere a cuceririlor revoluției tehnico-științifice în toate domeniile, trecerea la o nouă calitate a întregii activități economico-sociale. Ansamblul de programe-directivă adoptate de Congres, se îmbină și se intercondiționează, asigură ridicarea societății noastre pe noi trepte de civilizație. De o deosebită importanță este Programul-directivă de cercetare și dezvoltare în domeniul energiei, care prevede instituirea unui regim sever de economisire a petrolului și gazelor, a combustibililor, descoperirea de noi surse de energie astfel ca România să poată deveni în deceniul următor țară independentă din punct de vedere energetic, obiectiv ce și-l dorește, în actualele condiții, orice țară, dar care este deosebit de greu realizabil. În paralel cu aceste preocupări esențiale, pe baza Programului-directivă de cercetare științifică, de dezvoltare tehnologică și de introducere a progresului tehnic se va moderniza nu numai economia națională, cu toate ramurile ei, ci și întreaga viață socială, care se va bucura din plin de aceste avantaje, astfel că deceniul viitor va purta emblema progresului multilateral și dinamic al țării, a înaltei calități a vieții. În această perspectivă se înscrie și Programul-directivă de dezvoltare economică și socială a României în profil teritorial prin care se urmărește amplasarea echilibrată a forțelor de producție, valorificarea superioară a resurselor materiale și de muncă din fiecare zonă, omogenizarea județelor din punctul de vedere al producției și gradului de dezvoltare, sistematizarea și modernizarea localităților, crearea condițiilor practice, concrete de egalitate în drepturi pentru toți cetățenii țării, fără deosebire de naționalitate. Prin îmbinarea armonioasă a sarcinilor actuale și de perspectivă, pe baza Directivelor Congresului, a programelor-directivă, a studiilor de prognoză pe ramuri și domenii de activitate se va putea elabora pentru viitorul congres al partidului, Programul pînă la anul 2000 sau 2010, trecîndu-se treptat la înfăptuirea principiilor comuniste de muncă și viață.

Pe aceste temeiuri economice și sociale, culturii îi sînt rezervate cele mai bune condiții de înflorire. Prin muncă și gîndire revoluționară, prin adîncirea și lărgirea democratismului orînduirii noastre, aspirăm către o nouă calitate umană. Pentru că programul-directivă de creștere a nivelului de trai prevede nu numai creșterea veniturilor reale ale populației ci și a veniturilor spirituale, în raport cu procesul de continuă dezvoltare a țării venituri care să se reflecte în mod obiectiv în modul de a gîndi al fiecăruia, în creșterea conștiinței socialiste a maselor printr-o permanentă și susținută operă educativă, de proporții mari.

Raportul prezentat la Congres a subliniat înalta prețuire dată de partid formării culturii

noi, socialiste. Secretarul general al partidului a arătat că în perioada dintre ultimele congrese, în domeniul artei și culturii s-au cules roade bogate. Este și firesc, deoarece acestea găsesc un sol fertil, un larg și rodnic cîmp de afirmare. Umanismul societății noastre este indisolubil legat de ideea de cultură, a unei culturi care să aibă în centrul ei omul, creator de bunuri. Operele artistice, între care se situează și cele create de muzicieni, au sporit patrimoniul nostru spiritual cu noi valori. Fără a face un bilanț al realizărilor pe acest tărîm, putem spune cu îndreptățită satisfacție că aportul muzicienilor la sporirea tezaurului cultural românesc s-a făcut simțit. Realizările muzicale, concepute sub multiple aspecte și manifestări, au contribuit la creșterea nivelului cultural al maselor, beneficiare ale unui vast program de educație culturală, realizat în principal prin Festivalul național „Cîntarea României". Avem împliniri indiscutabile și am depus o muncă ce se recomandă de la sine. Dar putem, oare, să ne considerăm mulțumiți numai cu atît ? Răspunsul nu este greu de dat, dacă privim retrospectiv, cu spirit critic și autocritic realitatea așa cum este, așa cum am contribuit noi la conturarea ei.

La cel de-al XII-lea Congres al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu a făcut referiri directe și precise asupra rolului artei și slujitorilor ei în grandioasa operă de formare a omului nou. Sînt idei și îndemnuri care vizează esența eforturilor noastre, perspectiva muncii ce trebuie să o desfășurăm în continuare, în viitorul cincinal al ridicării întregii activități pe noi trepte calitative.

Referirile privind responsabilitatea oamenilor de cultură în ansamblu sînt proprii și celor ce-și desfășoară munca în lumea muzicii. Cu toții, indiferent de domeniul de afirmare, într-o strînsă unitate, avem datoria de a crea opere demne de marea epocă pe care o trăim, de avînt patriotic și revoluționar, animată de partidul clasei noastre muncitoare. Într-adevăr, întocmai cum spunea secretarul general al partidului de la înalta tribună a Congresului, oamenii muncii așteaptă o creație artistică bogată, de o mare diversitate de genuri și stiluri, cu adevărat revoluționară, pătrunsă de spiritul înnoitor al socialismului, care să militeze cu pasiune și talent la continua înnobilare a omului. Se înțelege că o astfel de artă nu se poate cristaliza în formele și la dimensiunile dorite dacă este concepută departe de tumultul vieții, dacă artistul nu simte clocotul muncii creatoare din jurul său și nu se integrează idealurilor de progres care stăpînesc masele. Pentru că o artă desprinsă de viață, de cunoașterea frămîntărilor ei este, la drept vorbind, un nonsens. Avem deci datoria de a munci, dar nu a munci oricum, ci în consens cu cerințele sociale. Și în această privință, cuvintele rostite de tovarășul Nicolae Ceaușescu în recentul forum al comuniștilor constituie pentru noi un îndreptar de o deosebită valoare : *„Munca este uriașul laborator în care se plămădesc personalitățile cu adevărat proeminente, se făuresc capodoperele — atît pe planul creației materiale cît și al culturii. Inspirîndu-se din impresionantul tablou pe care îl oferă marea ctitorie socialistă a poporului și participînd ei înșiși la munca eroică pentru zidirea noii orînduiri, scriitorii și artiștii vor putea dura opere nemuritoare, mărturii emoționante ale celei mai grandioase epoci din istoria României"*.

Apelul adresat muzicienilor, înscris pe frontispiciul materialului de față, de a elabora creații pătrunse de optimism, exprimînd elanul constructiv al poporului și constituind un imbold în lupta pentru construcția socialistă este primit cu însuflețire, cu voința de a fi urmat de realizări majore, pe măsura capacității remarcabile a muzicienilor noștri, ale tot mai bunelor condiții de creație asigurate oamenilor artei muzicale. Avem datoria, sacra datorie, de a ne consacra toate forțele de care dispunem în slujba ridicării artei românești la nivelul cerut de partid, de societatea noastră în neîncetată prefacere revoluționară. Oamenii artei, angajați în același front, frontul construcției socialiste, sînt hotărîți, după cum au arătat în mesajul trimis Comitetului Central, secretarului general al partidului, să-și intensifice eforturile creatoare pentru a răspunde cu opere de excepție la chemarea înflăcărată, generatoare de noi realizări ce li s-a adresat. Va trebui ca în etapele următoare ale Festivalului național „Cîntarea României" să ne aducem o contribuție sporită, să-i dăm posibilitatea, la propriu vorbind, poporului să-și cînte cu inima plină de bucurie victoriile, să facem prin arta noastră ca marile serbări ale muncii să capete o mai mare strălucire prin cîntecele inspirate din muncă, din elan patriotic, socialist. În fața noastră se deschid largi perspective. Țara se pregătește de noi evenimente politice de importanță deosebită. Se apropie alegerile din martie care vor propulsa noi energii pe planul conducerii satelor, orașelor, județelor, a țării întregi. Ne apropiem de împlinirea a 2050 de ani de la întemeierea primului stat dac centralizat, sub sceptrul marelui Burebista. Atîtea și atîtea evenimente de importanță națională se înscriu pe lista sărbătorirlor care ne solicită participarea și creația. Și mai presus de toate, ne așteaptă să o cinstim după cuviință, munca cotidiană, muncă pentru înălțarea patriei căreia îi sîntem datori cu imnuri de slăvire izvorîte din sufletele noastre care trăiesc bucuria unui ev luminos, patetic și vibrant.

Da, sîntem pregătiți și hotărîți să dăm acele opere demne de marea noastră epopee !

MUZICA

Activităţi educativ-muzicale ale Uniunii compozitorilor

În dorinţa de a da viaţă îndrumărilor cuprinse în documentele programatice ale partidului, membrii Uniunii compozitorilor şi muzicologilor au înţeles că acţiunea educativ-formativă, contribuţia lor specifică la îmbogăţirea spiritualităţii omului contemporan constituie o misiune de maximă importanţă. Aşa cum o subliniază documentele celui de al XII-lea Congres al partidului, viaţa omului contemporan implică o creştere a responsabilităţii revoluţionare, o participare nemijlocită la edificarea unei vieţi calitativ noi pe pămîntul patriei noastre. Iată de ce, în strînsă legătură cu problemele de creaţie, se cere ca muzicienii noştri, compozitori şi muzicologi, aparţinînd tuturor generaţiilor, să se afle în permanent contact cu iubitorii de artă, cu cei care creează baza economică şi socială a patriei. Implicarea aceasta militantă devine nu numai o nouă dimensiune a vieţii unei uniuni de creaţie, ci o necesitate pentru asigurarea permanentei actualităţi a artei în societatea noastră. Desigur, preocupările nu sînt de dată recentă în acest domeniu al legăturii cu masele, ele devin însă din ce în ce coordonate esenţiale ale întregii munci depuse de artiştii noştri, transpusă în viaţă prin forme variate şi eficiente. Actualul plan de activitate elaborat de Uniunea compozitorilor şi muzicologilor reflectă în mai mare măsură decît în trecut asemenea probleme, cu o diversitate ce are ca finalizare ridicarea nivelului vieţii culturale contemporane şi o nouă calitate a manifestărilor în cadrul Festivalului „Cîntarea României".

Un capitol important, care şi-a lărgit aria de cuprindere, este cel al întîlnirilor muzicienilor cu mari colective muncitoreşti din capitală şi din ţară. Astfel, după vizita de documentare de la Întreprinderea „Semănătoarea" (luna noiembrie), urmează în Bucureşti alte două momente semnificative ce se desfăşoară la „Grivita Roşie" (luna ianuarie) şi la Întreprinderea „23 August" (luna aprilie). Se adaugă o serie de întîlniri cu oamenii muncii în ţară, serie deschisă de vizitele în judeţele Constanţa (noiembrie) şi Teleorman (decembrie), continuată în judeţele Tulcea (ianuarie) şi Hunedoara (mai).

Viaţa culturală bucureşteană oferă membrilor Uniunii compozitorilor şi muzicologilor un larg cîmp de acţiune în cadrul unor manifestări cu profil de stagiune, organizate pe platformele industriale ale capitalei. Astfel, în cadrul Universităţii muncitoreşti de educaţie muzicală de pe platforma industrială „23 August", precum şi la Cercul de prieteni ai muzicii de la grupul şcolar „23 August" (Zaharia Popescu — secretar), se vor desfăşura lunar o seamă de concerte educative prezentate de compozitori şi muzicologi. Tematica variată reuneşte probleme de creaţie şi interpretare, dezbateri asupra fenomenului cultural-muzical, cu scopul iniţierii unor noi căi de acces spre frumuseţile muzicii. Argumentate de concerte realizate de maeştri ai şcolii româneşti, dar şi de tineri studenţi ai Conservatorului „Ciprian Porumbescu", asemenea momente devin autentice repere în edificarea unei atitudini noi faţă de arta contemporană, faţă de valorile tradiţiei. Reţinem un profil asemănător ca tematică, oglindind experienţa anilor precedenţi, şi în stagiunile organizate la Casa de cultură „Mihai Eminescu" (Cercul de prieteni ai muzicii — secretar Liana Alexandra), la Universitatea cultural-ştiinţifică (Sala Dalles), la Academia militară, la Clubul „Grivita Roşie" (Cercul de prieteni ai muzicii — secretar Florin Georgescu), acţiuni completate de ciclul concertelor educative susţinute în sala Ateneului Român de către formaţiile artistice ale Conservatorului de muzică „Ciprian Porumbescu".

Reluînd acţiuni desfăşurate în stagiunile trecute, membrii Uniunii vor susţine cursurile de iniţiere ale Universităţii de educaţie muzicală din comuna Scorniceşti (secretar George Derieţeanu), manifestările Cercului de prieteni ai muzicii de la Universitatea din Craiova (acţiune condusă de Wilhelm Berger), Cercului de prieteni ai muzicii şi Cenaclului de creaţie din Braşov (secretar Edmond Deda), Cercului de prieteni ai muzicii de la Casa de cultură a sindicatelor din Tulcea (secretar Nicolae Coman), Cercului de prieteni ai muzicii de la Liceul pedagogic din Turgu Măgurele (secretar Dumitru Stancu), Cenaclului de creaţie şi muzicologie „George Stephănescu" din Piteşti (secretar Mircea Neagu), Cenaclului de creaţie muzicală şi muzicologie din Bacău (secretar Gh. Bazavan), Cenaclului de creaţie muzicală şi de muzicologie din Constanţa (secretar Dragoş Alexandrescu), Cenaclului de creaţie muzicală şi de muzicologie „Paul Constantinescu" din Ploieşti (secretar Florin Comisel). Prelegerile, audiţiile, concertele organizate în aceste nuclee de educaţie muzicală se întregesc, datorită participării unui mare număr de compozitori şi muzicologi, prin dezbateri pe teme de creaţie determinînd impulsionarea preocupărilor creatorilor amatori locali, ceea ce face ca rolul Uniunii să devină precumpănitor în viaţa artistică a zonei respective.

Cadrul acestor stagiuni, acţiune fără precedent în istoria culturii noastre muzicale, este însă doar unul dintre aspectele planului elaborat de Uniunea compozitorilor şi muzicologilor, reprezentînd manifestări la care participă gru-

puri de creatori însoțiți de interpreți, punînd la dispoziția unei bune desfășurări întregul material muzical și teoretic de care se dispune. Un alt aspect, nu mai puțin important însă, este cel al realizărilor unor contacte permanente între formații, ansambluri de amatori și muzicieni care și-au preluat misiunea de a le îndruma. Aici aria de cuprindere este mult mai largă, acțiunea respectivă avînd precedente mai ales în zona capitalei și în centrele culturale apropiate. Începînd din acest an, la munca de îndrumare personală, desfășurată în București, se adaugă răspunsul favorabil al Uniunii compozitorilor la solicitarea Uniunii generale a sindicatelor de a se colabora cu toate casele de cultură de pe cuprinsul țării.

Planul elaborat în acest sens, semn al unei mai cuprinzătoare și eficiente colaborări între muzicieni și UGSR, este un moment cu totul nou în activitatea Uniunii compozitorilor, reprezentînd un cadru de organizare sistematică a îndrumării de specialitate. O seamă de importante centre muncitorești vor primi astfel un sprijin substanțial prin prezența creatorilor printre realizatorii muncii culturale locale ; neîndoios, astfel raza de acțiune a Caselor de cultură ale sindicatelor își va mări forța de penetrație în rîndul amatorilor de muzică, devenind focare de educație estetică de la care se așteaptă rezultate din ce în ce mai bune. Fără a cita în întregime numele celor care și-au oferit sprijinul la această nouă formă de muncă educativă, să menționăm cîteva prezențe semnificative la Reșița (Walter Mihai Klepper), la Petroșani (George Draga), Sf. Gheorghe (Mihai Moldovan, Mircea Chiriac), Suceava (Radu Paladi, Myriam Marbe), Tîrgoviște (Vinicius Grefiens). Se adaugă, în sprijinul activității muzicale din județe, și colaborarea cu cei mai valoroși creatori din filialele Uniunii compozitorilor.

Încheind aceste însemnări pe marginea activității educativ-muzicale desfășurate de Uniunea compozitorilor, în colaborare cu Conservatorul „Ciprian Porumbescu", pe perioada stagiunii 1979—1980, reținem și precizarea sarcinilor ce privesc organizarea și îndrumarea festivalurilor și concursurilor județene în cele mai importante centre culturale românești (Brașov, Cluj-Napoca, Constanța, Craiova, Iași, Tîrgoviște, Piatra Neamț, Timișoara etc.), muncă de înaltă responsabilitate pe care sîntem chemați să o îndeplinim la cotele unei sporite exigențe. În întregul său, planul comentat aici se dovedește a fi mai mult decît o amplificare a unor acțiuni deja existente în cadrul muncii Uniunii compozitorilor și muzicologilor. El semnifică totodată pasul hotărît spre înfăptuirea creatoare a directivelor celui de al XII-lea Congres al Partidului, integrînd muzica printre coordonatele esențiale ale manifestărilor spirituale proprii contemporaneității noastre.

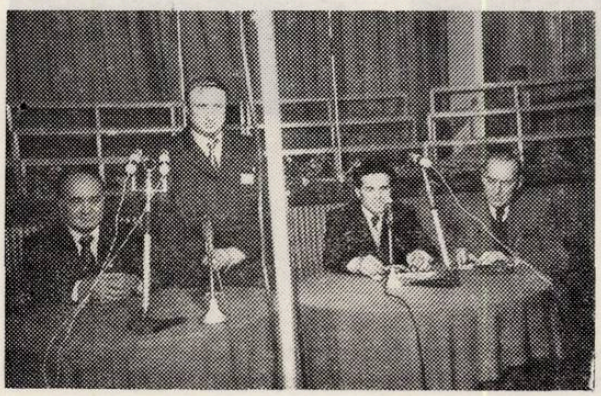
Grigore CONSTANTINESCU

Compozitorii în vizită la „Semănătoarea"

Reluînd șirul vizitelor la mari întreprinderi bucureștene, Uniunea compozitorilor și muzicologilor a organizat o vizită de documentare la „Semănătoarea". Puternic nucleu muncitoresc, colectivul acestei întreprinderi bucureștene este și un centru de propagare a frumuseților muzicii noastre, prin intermediul valorosului ansamblu coral condus de Constantin Marcu. Participant la Festivalul „Cîntarea României", laureat la competiția celei de a II-a ediții, acest cor a luat ființă din dorința lărgirii spectrului de activități ale Clubului Întreprinderii (care reunește în prezent membrii ai secțiilor de muzică, arte plastice și teatru). Cunoscînd reușitele de pînă acum, membrii Uniunii compozitorilor și muzicologilor au avut prilejul de a afla „în direct" mai multe lucruri legate de viața

întregului colectiv de la „Semănătoarea" prin intermediul vizitării cîtorva mari secţii ale Întreprinderii, unde prind viaţă noile utilaje moderne destinate agriculturii contemporane. Nu este mică satisfacţia de a vedea că muncitorii care au de făcut faţă unor mari solicitări la locul de producţie îşi găsesc răgazul să studieze şi să cînte, bucurîndu-se de frumuseţile dăruite lor de către compozitorii noştri.

Prefaţat de Preşedintele Uniunii compozitorilor şi muzicologilor, dr. Petre Brâncuşi, concertul susţinut

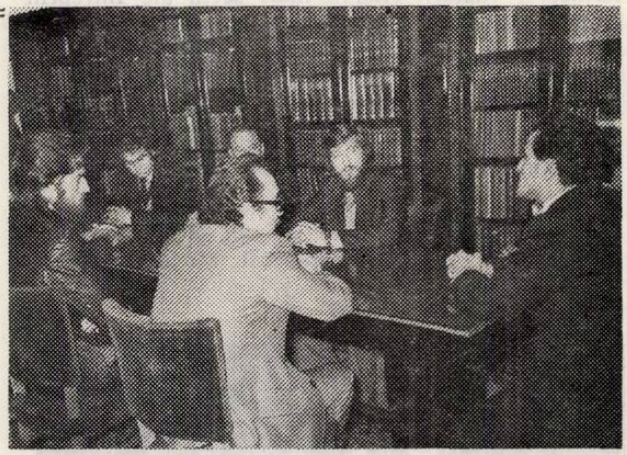


în sala Clubului s-a constituit nu numai ca o demonstraţie a artei amatorilor. Prin invitarea unor ansambluri profesioniste, el a devenit un rodnic dialog artistic ce avea ca principal subiect creaţia românească dedicată Congresului al XII-lea al P.C.R. Programul gazdelor reunea cîteva piese de inspiraţie populară sau cu tematică istorică, realizate cu pondere şi echilibru. De remarcat în acest program şi interpretarea dată „Cîntecului uzinei", pagină corală semnată de unul dintre îndrumătorii entuziaşti ai ansamblului, Emil Lerescu. Dialogul despre care aminteam a adus apoi în faţa muncitorilor şi oaspeţilor corul studenţesc „Gaudeamus", dirijat de Gheorghe Oprea, şi corul Ansamblului artistic „Rapsodia Română", condus de Anatol Goreaev Suruceanu. În interpretarea studenţilor, partiturile semnate de dascălii lor — Vinicius Grefiens, Iovan Miclea, Vasile Iliuţ, Irina Odăgescu Ţuţuianu, Alexandru Paşcanu, Constantin Romaşcanu — au adus un pilduitor exemplu de inspiraţie din bogăţiile folclorului nostru, variat şi măiestrit prelucrat. Contribuţia repertorială a „Rapsodiei Române", prin cîteva cîntece patriotice şi de muncă, s-a relevat de asemenea însemnată, căci modul de interpretare convingător se sprijinea pe argumentul valorilor expresive ale creaţiei. Diversitatea cîntecului tematic poate convinge, cînd soluţiile artistice alese — în cazul de faţă aparţinînd lui Florin Comişel, Laurenţiu Profeta, D. D. Botez, G. Vancu — au forţa comunicării şi originalitatea formulării. Finalul acestui program, cu prima audiţie a piesei *Te vom urma, partid iubit* de Radu Paladi, dedicată Congresului al XII-lea, a dat întregii manifestări semnificaţia generoasă a comuniunii de idei şi sentimente ce îi uneşte pe creatorii valorilor materiale şi spirituale româneşti.

Dacă această vizită de documentare va avea un ecou în gîndurile creatorilor noştri, fapt observabil

în creaţiile pe care le aşteptăm, trebuie remarcat totodată că pentru amatorii de muzică de la „Semănătoarea" această întîlnire s-a concretizat şi prin punerea bazelor unei biblioteci şi discoteci de muzică românească, a cărei funcţie educativă vine să întregească acţiunile de colaborare de pînă acum. Rezultatele obţinute în cadrul Festivalului „Cîntarea României" sînt desigur un argument pentru această frăţească prietenie ce ne leagă, în măreaţa acţiune de edificare a societăţii socialiste contemporane româneşti.

Gr. C.



Vizita delegaţiei tinerilor compozitori sovietici

Între 22 şi 26 octombrie, Uniunea compozitorilor a primit vizita unei delegaţii de tineri compozitori sovietici. Delegaţia, alcătuită din Oleg Galahov (Moscova), Lepo Sumer (Tallin), Ivan Karabici (Kiev), Nikolai Korndorf (Moscova) şi Talib Şahidi (Duşanbe), a fost primită de preşedintele Uniunii compozitorilor — dr. Petre Brâncuşi — şi a purtat timp de patru zile convorbiri cu reprezentanţi ai tinerei generaţii de compozitori români. S-au audiat şi comentat lucrări ale compozitorilor oaspeţi, iar din creaţia românească, lucrări de Corneliu Dan Georgescu, Lucian Meţianu, Octavian Nemescu, Liana Alexandra, Ulpiu Vlad, Costin Cazaban, Călin Ioachimescu, Adrian Iorgulescu, Doina Nemţeanu-Rotaru, Şerban Nichifor, Dan Timiş.

Comentariile în jurul lucrărilor ascultate au relevat similitudini ale problemelor de creaţie ce stau în faţa compozitorilor de aceeaşi generaţie din cele două ţări — definirea unui limbaj propriu, optimizarea tehnicii compoziţionale, atitudinea în faţa asaltului informaţional — ca şi specificitatea celor două şcoli componistice, trăsăturile ce le individualizează, în condiţiile tradiţiei specifice, ale folclorului particularizant.

De interes s-au bucurat lucrările audiate din creaţia compozitorilor sovietici oaspeţi. Aceste lucrări acopereau o largă arie procedurală şi stilistică, de la prelucrarea folclorică plină de savoare, la muzica de scenă concret-imagistică, la cantata de însufleţit apel şi la construcţia amplă bazată ingenios pe adiţiunea citatelor şi melodiilor create „în stilul" cîntărilor medievale.

Tabloul oferit de selecţia lucrărilor româneşti a fost apreciat ca fiind de mare diversitate, semn al preocupărilor componistice variate, al instrumentarului variat ce stă la îndemîna compozitorilor noştri. S-a văzut că cele mai noi procedee şi tehnici componistice converg totuşi către unitatea, în sens larg, a şcolii româneşti de compoziţie, s-au descoperit conexiuni de principiu în interiorul unei creaţii vaste şi multicolore.

Vizita compozitorilor sovietici a fost un moment important în colaborarea celor două uniuni de creaţie, a fost cadrul unui schimb util de experienţă, prilejul unei mai bune cunoaşteri reciproce.

(C. C.)

Dumitru BUGHICI

Ciclul de lieduri FLĂCĂRI NEGRE de Pascal Bentoiu

Personalitate de primă mărime a muzicii noastre, Pascal Bentoiu s-a simțit atras de muzica vocală încă de la începuturile carierei sale, compunînd în anul 1953 un ciclu de lieduri pe versurile lui Șt. O. Iosif (op. 4) apoi în anul 1958 *Trei sonete* pe versuri de Eminescu (op. 8) și apoi lieduri pe versurile poeților Nina Cassian și Mihai Beniuc (1961).

De un puternic răsunet național și internațional s-au bucurat operele sale : *Amorul doctor* (1964), operă comică într-un act după Molière — (libret propriu), *Jertfirea Ifigeniei* (1968), operă radiofonică după Euripide (libret propriu) distinsă cu premiul Radioteleviziunii italiene și opera *Hamlet* (1971) (libret propriu) distinsă cu premiul internațional Guido Valcarenghi.

Cu atît mai importantă ne apare analiza acestor două cicluri realizate în anii 1974 și 1977, cu cît autorul revine la genul de lied după o bogată și îndelungată experiență în domeniul muzicii vocale, asimilată în perioada compunerii operelor mai sus amintite.

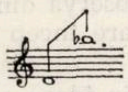
Pentru ca cititorii acestui studiu să înțeleagă ce l-a determinat pe Pascal Bentoiu să compună două cicluri de lieduri pe versurile aceluiași poet Alexandru Miran, l-am rugat pe compozitor să ne explice atracția sa spre aceste versuri : „Poezia lui Alexandru Miran are, printre multe alte calități majore, o muzicalitate cu totul deosebită și o putere de sugestie unică. Cunosc această poezie încă de la începuturi, am asistat la dezvoltarea și desăvîrșirea ei în timp, și-mi propuneam de multă vreme s-o asociez într-un fel sau altul — cu muzica. Cele două selecții de versuri ce stau la baza ciclurilor mele vocale fac parte din volumele *Alegerea lemnului* și *Cronică* (respectiv al 4-lea și al 5-lea publicate pînă în prezent de poet). Cred că textele sale, pe lîngă faptul de a constitui în sine momente de penetrantă meditație asupra sensurilor existenței, oferă un dozaj ideal între tensiunea emoțională și rigoarea conceptuală. În unghiul ce se deschide între aceste două linii ale forței spirituale proiectate spre infinit este — mi se pare — loc suficient pentru muzică. Îmi doresc să nu fi trădat limpezimea de cleștar a mesajului poetic.

Am intenționat să compun *cicluri* în adevăratul înțeles al cuvîntului, nu simple *grupaje* de lieduri. De aceea am lăsat o materie muzicală relativ unitară să circule liberă în interiorul fiecărui ciclu. Între acestea, deși compuse la distanță de 3 ani unul de altul, există fără îndoială raporturi mult mai strînse decît aflăm de obicei între două compoziții oarecare ale aceluiași autor. Aș spune că al 2-lea ciclu încearcă să reia într-o cromatică luminoasă temele pe care primul le propusese în culori mai degrabă sumbre."

În cele ce urmează ne propunem analizarea separată a fiecărui ciclu, după care le vom compara pentru a prezenta caracteristicile lor specifice.

Primul ciclu : *Flăcări negre,* compus în anul 1974 este alcătuit din șapte lieduri : *Oglinda, Dulce așteptare, Monada, Doarme fecioara, Lava de ghiață, Alegerea lemnului* și *Mai este cale.*

1. *Oglinda — Quasi lento,* M. M. = 60—63. Ambitusul vocal :



Începutul acestui ciclu ne introduce direct atît în atmosfera oarecum sumbră a conținutului emoțional predominant în cele șapte lieduri, cît și a concepției muzicale specifică compozitorului Pascal Bentoiu.

Sensul filosofic al versurilor :

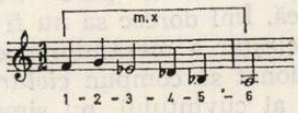
Hotarul trece prin mine,/ nu ca o panglică rece, închipuită,/ prin mine trece hotarul oglindă/ în care sporește avutul/ unei întregi Amazonii/

este redat printr-o muzică ce își începe depănarea lentă, plină de tensiune interioară. Limbajul muzical, aparent simplu, dezvăluie linii complexe melodice, armonice, modale, ritmice care se contopesc și redau într-o prospecțiune nouă, conținutul versurilor. Pascal Bentoiu nu muzicalizează versurile lui Alexandru Miran ci le contopește cu trăirea și simțirea sa, și de aici decurge o sinteză, o imagine artistică nouă, conținînd valențe expresive inedite.

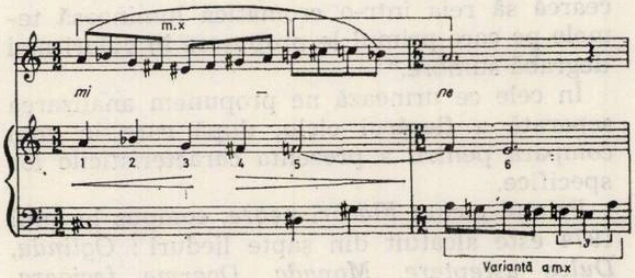
Simfonist prin excelență, Pascal Bentoiu gîndește și realizează întregul ciclu ca și cum ar compune șapte tablouri simfonice, nu pentru orchestră, ci pentru voce și pian.

Baza tematică a întregului ciclu apare în prima idee muzicală (măsurile 1—8). Aici găsim și pecetea modală-armonică plus și a scriiturii polifone.

În măsura a doua găsim un motiv alcătuit din șase sunete pe care îl vom nota m.x., și care reapare pe parcursul ciclului sub diferite variante, căpătînd astfel funcția unui leit-motiv.



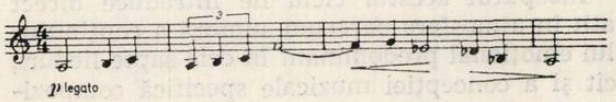
Astfel, în măsurile 4—5, motivul *X* îl observăm — concentrat plus o secvență — în linia vocală, în timp ce la pian reapare apropiat de profilul inițial (m.d.) și o variantă mai dinamică la mîna stîngă.



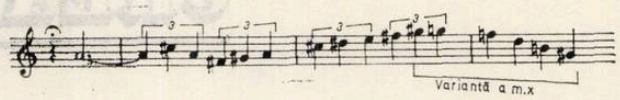
A doua idee muzicală a primei secțiuni, cuprinsă între măsurile 10—18 este și ea o variantă melodică a ideii inițiale.

Acest aspect se observă din compararea primelor măsuri cu care încep ambele idei muzicale.

— prima frază din ideea *a* :



Primele măsuri din ideea muzicală a_1 :

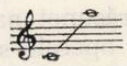


Dacă în prima secțiune (pe care o notăm prin litera *A)* predomină o nuanță muzicală lirică, interiorizată, fin colorată prin armonii modale ce desfășoară tensiunea muzicală spre un punct culminant aflat în măsurile 16—17, a doua secțiune *(B)* preia direct expresia muzicală și o amplifică spre momentul cel mai dramatic al desfășurării muzicale, măsura 24.

Fără a insista prea mult pe acest moment dramatic, compozitorul reduce tensiunea muzicală pentru a ajunge la sublinierea unui sentiment luminos, a unei speranțe... Unei pedale pe *Re major* îi va urma un pasaj ce va duce spre concluzia liedului, subliniind centrul tonal *la* (fără terță). Schema acestui lied poate fi notată astfel :

A		*B*		Concluzia liedului
a	a_1	b	b_1	
m. 1—9	m. 10—18	m. 19—26	m. 27—36	m. 37—52

2. *Dulce așteptare* — *Quasi mosso* M. M. = 60—63 Ambitusul vocal :



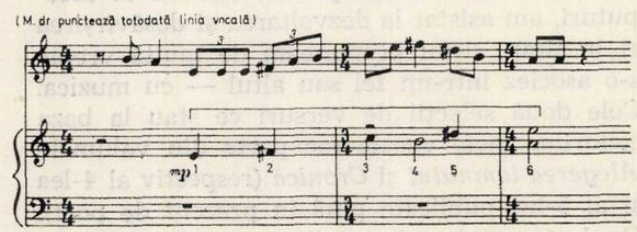
De la meditația specifică primului lied, autorul trece la sugerarea unui sentiment de neliniște, de frămîntare interioară în care predomină nuanțele sumbre.

Elementul de bază ce impulsionează dinamica muzicală a liedului îl constituie trioletul, prezent în special în linia vocală.

Dacă linia melodică-vocală, printr-o variată expunere melodică-ritmică urmărește sublinierea imaginilor poetice :

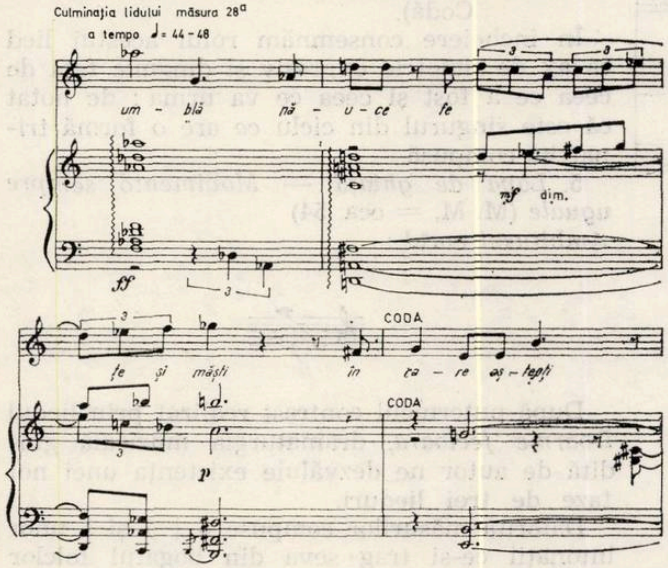
„Nu știu dacă afară-i lumină sau întuneric,/ dacă anină vrun cîntec despre-nceputuri,/ Dacă se plimbă parfumuri subțiri sau duhori ucigașe“,

în schimb, pianul redă o linie melodică mai liniștită — aproape monodică — dedusă din motivul *x*. Comparați cele ce urmează cu exemplul nr. 3 (m.d.) și veți observa atît pregnanța acestei noi variante cît și legătura ei cu gestul muzical (leit-motivul) din liedul *Oglinda.*



Dacă centrul tonal al primului lied era sunetul *la*, în *Dulce așteptare* el este sunetul *mi*.

Printr-o factură mai acordică, și-n mod special cele ce preced culminația de la măsura 28, și o bogată varietate metroritmică și armonică-modală în care relația de terță este precumpănitoare, liedul *Dulce așteptare* capătă o desfășurare muzicală pregnantă, cursivă, capabilă să sugereze emoționante imagini muzicale.



Forma liedului este bipartită simplă, plus o *Codă*, astfel :

A

fraza I — fraza II
m. 1—3, m. 4 (cu anacruză)—8
— punte —
m. 9—12

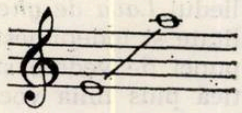
B

fraza I — fraza II
m. 13—17 m. 18—30

Coda

m. 31—37

3. *Monada — Allegro molto* M. M. = 132

Ambitusul vocal 

Liedul al treilea redă o lume în care personajul ireal al Monadei dă naștere unor întrebări ce rămîn fără răspuns.

„Nimenea dintre noi nu-i văzu vreodată,/ Fața Monadei“.

Arcul ce cuprinde liedul de la început pînă la sfîrșit ne apare ca o străfulgerare ce emoționează atît prin misterul apariției și dispariției Monadei, cît și prin sensibilitatea desfășurărilor muzicale.

Dacă în linia vocală observăm elemente intonaționale întîlnite și în liedurile anterioare, între altele și variante ale motivului *x* (măsurile : 9—10—11—12), în schimb factura pianistică (melodică-ritmică) este foarte dinamică datorită prezenței *trioletelor* în secțiunea *A* — măsurile 4—13 (primele trei măsuri au rolul unei introduceri în atmosfera liedului a *șaisprezecimilor* în secțiunea B— măsurile 14—24, adăugîndu-se în fraza a treia a acestei diviziuni — m. 25—35 — o pulsație și mai rapidă de *treizecidoimi* — în cadrul culminației, măsurile 28, 29, 30.

Liedul are o formă tripartită simplă, plus Coda și poate fi notată astfel :

A

Introducerea
m. 1—3
fr. I — fr. II
m. 4—7 → m. 8—13

B

fr. I
m. 14—20
fr. II
m. 21—24
fr. III
m. 25—35

A

fr. I — fr. II
m. 36—42 m. 43—48

Coda

m. 49—58

Centrul tonal este pe sunetul *fa*.

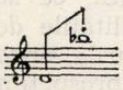
O caracteristică a scriiturii pianistice a multor lieduri ale compozitorului Pascal Bentoiu constă în faptul că ele pot fi cîntate fără linia vocală, ca piese de sine stătătoare.

Scriitura pianistică a liedului *Monada* este un asemenea exemplu și poate fi caracterizată ca o *Toccatină*.

Mai adăugăm că liedul *Monada* încheie prima parte a ciclului *Flăcări negre*.

4. *Doarme fecioara. Lento* M. M. = 40

Ambitusul vocal :



Acest lied se impune atît prin expresivitatea și profunzimea ideilor muzicale prin care, în mod simbolic, autorul modelează imaginile, cît și datorită mijloacelor de expresie nefolosite anterior.

Frumusețea ideii poetice cuprinsă în versurile :

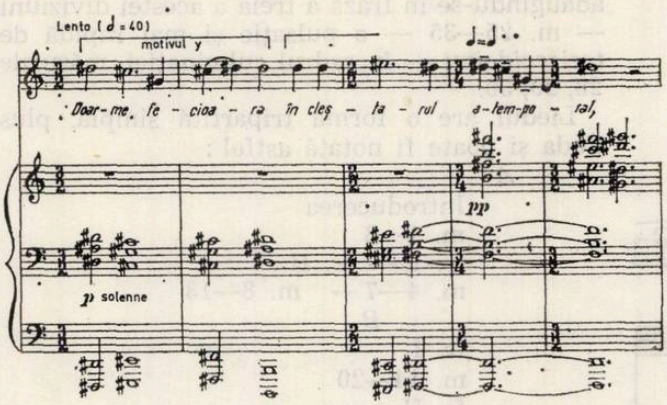
„Doarme fecioara în cleștarul atemporal,/ doarme-n iatacul turnului mut și tîrziu/ Tainic o-mpresură valul cetii albastre,/ brazii holtei se-nalță din glezne s-o vadă“,

a solicitat compozitorului un efort creator deosebit în a găsi corespondența necesară pe planul sonor.

Pascal Bentoiu aduce în prim plan o linie melodică de colind, apropiată pentatoniei populare, pe care o îmbină cu o factură acordică specifică coralului.

Imaginile muzicale ce se deapănă în prima secțiune sînt pline de o autentică vibrație umană și se desfășoară în sonorități estompate de : *mp — p — pp*. Nici un *mf !*

Pentru exemplificare citãm prima frază a liedului.



Forma tripartită simplă (m. 1—34) specifică primei secţiuni *(A)*, conţine, pe lîngă elementele mai sus amintite, şi intonaţii din liedurile anterioare, sesizabile în special în modul de conducere a liniilor melodice. Aici regăsim legătura cu începutul liedului *Oglinda* (vezi ex. 4) şi cu diferite variante ale motivului *x*.

După încheierea pe centrul *do diez*, se trece spre a doua secţiune *(B)* mai dinamică şi evident contrastantă faţă de *A*.

Prin cîteva imitaţii derivate din motivul *y* (vezi ex. 13) autorul trece spre o amplă sonoritate — punctul culminant al liedului în *ff* — măsurile 40—41.

De altfel imaginea poetică necesită o muzică mai vibrantă luminoasă...

„Zorile, iată-le, zvelte acum o deşteaptă/
dulce, bătăi de pleoape, cad anemone,/
Zîmbetul moale i-adie-n cleştarul virgin".

Culoarea armonică, ce se impune datorită trecerii de la tonalităţile *do diez, re* spre *mi bemol*, plus acordurile sincopate din b_1 subliniază gingăşia şi prospeţimea imaginilor muzicale.

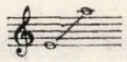
Concluzia *B*-ului începe în *mi bemol* la măsura 51 şi linişteşte atmosfera dinamică a acestei secţiuni. Revenirea la tonalitatea cu diezi (măsura 61) îndeplineşte funcţia de punte spre repriza concentrată. Ea apare la măsura 65 în care se expune doar o idee muzicală ce îndeplineşte totodată şi funcţia de *Codă* a liedului, ce se încheie pe centrul *si*.

Forma tripartită compusă a liedului *Doarme fecioara*, poate fi reprezentată grafic astfel :

A
a
m. 1—10
a_1
m. 11—24
a
m. 25—34
B
b
m. 35—42
b_1
m. 43—50
Puntea
m. 61—64 →
A
m. 65—75 →
Concluzia B-ului
m. 51—60
(repriza concentrată ce îndeplineşte şi funcţia de Codă).

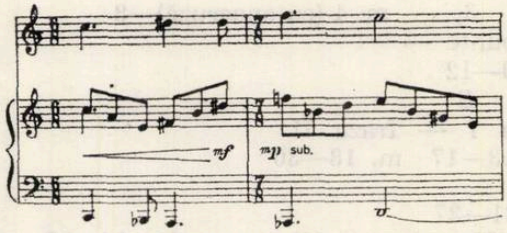
În încheiere consemnăm rolul acestui lied ca ax de simetrie expresiv şi dinamic faţă de ceea ce a fost şi ceea ce va urma ; de notat că este singurul din ciclu ce are o formă tripartită compusă.

5. *Lava de ghiaţă — Movimento sempre uguale* (M. M. = cca. 54)
Ambitusul vocal :



După puternicul contrast realizat prin liedul *Doarme fecioara*, dramaturgia muzicală gîndită de autor ne dezvăluie existenţa unei noi faze de trei lieduri.

Datorită măsurilor compuse 6 + 7 şi a unor intonaţii ce-şi trag seva din bogatul folclor românesc, sesizabile în special în scriitura pianistică dar şi în linia vocală (a se vedea măsurile 19—20),



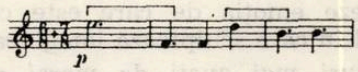
liedul *Lava de gheaţă* capătă o evidentă mobilitate şi îndeplineşte funcţia de *Scherzino*. Din punct de vedere strict muzical factura pianistică plus linia vocală ne apare ca un contrapunct la trei voci. Prin rolul pe care îl are a doua voce (m.dr.) — mişcarea permanentă de optimi — această suprapunere poate fi comparată cu un coral variat la trei voci.

Specificăm că desfăşurarea muzicală nu capătă pe parcurs nici o tentă dramatică. Liedul are o cursivitate uşor de sesizat care se datorează atît facturii muzicale, mişcare permanentă melodică-ritmică a scriiturii pianistice, simplitatea liniei vocale, cît şi al sonorităţilor reduse : *p—mp* şi doar pentru scurt timp un *mf* (m. 19) şi f. (m. 24).

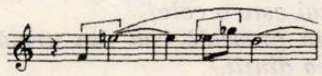
Imaginea poetică a găsit o reflectare cît se poate de sugestivă şi convingătoare în concisul lied scris de Pascal Bentoiu.

Mai adăugăm că pe lîngă legăturile intonaţionale permanente între liedurile acestui ciclu,

semnalăm şi începutul acestui lied unde intervalul de septimă mare este urmat de o terţă mică :



şi măsurile 44—45 din liedul *Monada :*



Forma liedului *Lava de gheaţă* este tripartită simplă şi poate fi notată astfel :

Introducere
m. 1—2
A
fr. I
m. 3—10
fr. II
m. 11—16

măsurile 16—17 au funcţie de pregătire pentru a doua secţiune

B
fr. I
m. 18—25
fr. II
m. 26—30

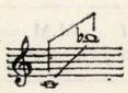
Cu măsura 30, plus măsurile 31—32 se începe pregătirea pentru *repriză* care se aude de la măsura 33.

De la măsura 48 va începe concluzia liedului, iar de la m. 55, *Coda* interpretată doar de pian.

În ceea ce priveşte centrul tonal, el pendulează tot timpul în jurul sunetului *la* (o planare retrospectivă în spaţiu) dar prin adăugire el se fixează pe sunetul *re.*

6. *Alegerea lemnului — Poco lento* (M. M. = cca. 58)

Ambitusul vocal :



Imaginea poetică cu un subtil sens filosofic :

Nu am aprins feştila : fruntea pe masă,/
Ochii întorşi spre-nţelegerea lemnului,/
braţele toropite în beznă ...

capătă în acest lied o materializare sonoră deosebit de interesantă.

Pe de o parte, legătura cu liedul anterior este evidentă în primul rînd pe planul dinamicii ; de văzut că linia vocală preia din *Lava de gheaţă* trioletul, formula ritmică ce predomina scriitura pianistică.

Cursivitatea fluxului muzical se realizează şi aici prin frecvente schimbări de măsură : 4 urmat de 3, 4, 5, 3, 3.

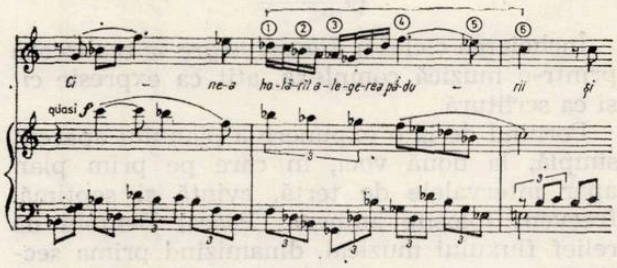
De altfel, început în măsura de 4, *Alegerea lemnului* se încheie — Coda — în măsura de 3.

Există în acest lied o foarte mare varietate ritmică, în opoziţie cu liedul anterior unde predomina o unică formulă melodică ritmică.

Cu atît mai interesantă ne apare această constatare, cu cît începutul liedului pune în evidenţă — prin ceea ce cîntă pianul — o factură muzicală prin excelenţă acordică şi uniformă.

Dar ea, factura, capătă valenţe noi în măsurile 9—10 prin introducerea ritmului sincopat, prin poliritmia interesantă din măsurile 12—13, 29—30—31—32 etc.

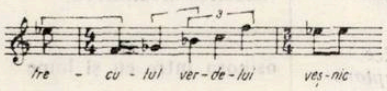
Să dăm un exemplu, măsurile 12—13 :



Analizînd acest exemplu, constatăm că el este în acelaşi timp o variantă a motivului x. Cu cît vom fi mai atenţi la desfăşurarea melodică, cu atît mai mult vom constata existenţa a nenumărate variante ale m.x. pe întreg parcursul liedului.

Putem spune că însăşi ideea muzicală ce apare la a_1 (măsura 12) şi care domină prin profilul ei melodic-ritmic întregul lied este derivată tot din motivul x.

Să mai dăm un exemplu aflat la măsura 28 :



care demonstrează legătura cu formulele ritmice-melodice prezentate anterior în exemplele 16—17, unde o septimă era urmată de un interval de terţă.

Aici septima este mică şi în consecinţă terţa este majoră.

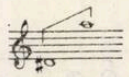
Liedul *Alegerea lemnului* este structurat în două secţiuni, avînd la început o *Introducere* şi la sfîrşit o *Codă.*

El poate fi notat astfel :

Introducere cu o evidentă pedală pe *si bemol*
m. 1—10

A
fr. I
m. 11—16
fr. II
m. 17—24
B
fr. I
m. 25—32
fr. II
m. 33—38
Concluzia liniei vocale
m. 39—40
Coda
m. 41—49

7. *Mai este cale* Giusto M. M.=88 Ambitusul vocal :



Încheierea ciclului *Flăcări negre* se realizează printr-o muzică complexă, atît ca expresie cît şi ca scriitură.

Pornind de la o expunere a pianului aparent simplă, la două voci, în care pe prim plan apar intervalele de terţă, cvintă şi septimă, frecvent folosite anterior, Pascal Bentoiu dă relief fluxului muzical, dinamizînd prima secţiune spre un punct culminant. Dar în loc de afirmarea conflictului dramatic şi de rezolvarea acumulărilor tensive, autorul revine (în măsura 40) la o muzică de o mare concentrare a expresiei.

Factura muzicală, predominant acordică, aminteşte de liedul nr. 4 — *Doarme fecioara.*

Încet, încet, tensiunea dramatică creşte din nou, pentru ca ea să devină evidentă la măsura 49.

Dar nici aici conflictul dramatic nu ia amploare. Autorul nu doreşte să-şi exteriorizeze sentimentele ; pentru el trăirea muzicală este atît de profundă încît nici un gest nu trebuie să-i trădeze emoţia de care este cuprins în momentul în care sculptează imaginea poetică :

„Şi totuşi mai aveţi de mers/ atîta gînd împreună ;/
trebuie să despicaţi pămîntul de sus,/
trebuie să frămîntaţi văzduhul de jos./
Şi-apoi mai este o cale/
numită din greşeală cea din urmă,/
de fapt cea dintîi,/
o cale printre văi, printre blînde coline,/
printre lespezi de piatră surpate
şi printre flăcări negre de chiparoşi".

Întrucît această muzică nu cere sub nici o formă ideea de repriză tematică, autorul pune un accent deosebit pe scriitura pianistică, predominantă în desfăşurarea muzicală.

Autorul renunţă la factura acordică pentru a da printr-o scriitură polifonă (de altfel dominantă pe întreg ciclul) ideea de încheiere a acestor mici poeme muzicale.

Forma bipartită compusă este caracteristică acestui lied şi poate fi notată astfel :

A
a
fr. I
m. 1—6
fr. II
m. 7—12
fr. III
m. 13—14—23
a_1
m. 24—38

Liedul nr.	Denumirea liedului	Expresia dominantă	Forma	Centrul tonal	Tempoul şi măsura iniţială	Numărul de măsuri
1	*Oglinda*	filosofică-meditativă	Bipartită compusă	*la*	*Quasi-lento* M.M. = cca. 30	53
2	*Dulce aşteptare*	osmoza între eu şi lume	Bipartită simplă	*mi*	*Quasi mosso* M.M. = 60—63	37
3	*Monada*	Imposibilitatea cunoaşterii absolute colorată cu vehemenţa imposibilităţii atingerii acestui scop	Tripartită simplă	*fa*	*Allegro molto* M.M. = 132	58
4	*Doarme fecioara*	Extatică ; extaz în faţa luminii ce rezultă din cunoaştere	Tripartită compusă	*si*	*Lento* M.M. = 40	75
5	*Lava de gheaţă*	Sentimentul însingurării	Tripartită simplă	*re*	*Movimento semple uguale* M.M. = cca. 54	61
6	*Alegerea lemnului*	Meditaţie asupra destinului uman	Bipartită simplă	*si b*	*Poco lento* M.M. = cca. 58	49
7	*Mai este cale*	Sentimentul drumului fără sfîrşit ce se deschide în faţa oamenilor	Bipartită compusă	*la*	*Giusto* M.M. = 88	72

B

b
fr. I
m. 39—44
fr. II
m. 45—47
fr. III
m. 48—52
b_1
fr. I
m. 53—58
fr. II
m. 59—65
Coda
m. 66—72

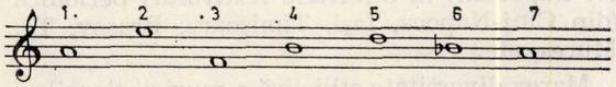
Centrul tonal este pe sunetul *la*

În cele ce urmează prezentăm o schemă — sinteză la care adăugăm unele observaţii deduse din analiza celor şapte lieduri ce alcătuiesc ciclul *Flăcări negre*. (Vezi fig. pag. 14).

Cîteva observaţii deduse din analiza schemei-sinteză :

1. Coloana a treia — care se referă la expresia dominantă în cele şapte lieduri, demonstrează prezenţa „culorilor sumbre" în acest ciclu.

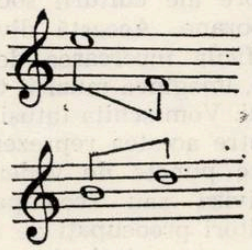
2. Notînd pe un portativ centrii tonali — în ordinea apariţiei lor — ajungem la următoarea constatare :



1 — 2 — 3 = începutul liedului şapte

2 — 3 — 5 — 4 = începutul liniei vocale a liedului *Lavu de gheaţă* 4—5—6—7 = o variantă a motivului x

Septima mică este urmată de o terţă mică.

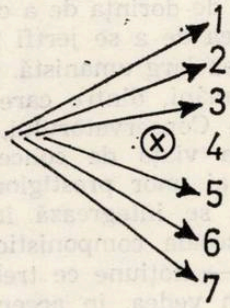


Această corelaţie există în linia vocală a mai multor lieduri şi se poate constata examinînd exemplele 16—17—20.

Analiza formelor de lied prezente în acest ciclu permite constatarea că liedul numărul patru este singurul cu o structură tripartită compusă.

Liedul nr. 4 — *Doarme fecioara* este axul de simetrie al ciclului, atît în ceea ce priveşte dramaturgia muzicală, cît şi în privinţa organizării structurilor.

După cum se poate constata, liedurile 1 şi 7 au o formă bipartită compusă ; 2—6 o formă bipartită simplă, 3—5 o formă tripartită simplă.



În legătură cu structura liedurilor, trebuie menţionată ideea că Pascal Bentoiu nu este partizanul reprizelor identice, ci de fiecare dată cînd contextul muzical cere o revenire la tematica iniţială, el îi aduce modificări esenţiale, aşa cum se poate observa în liedul nr. 4 unde repriza este concentrată, avînd o structură monopartită, în loc de tripartită simplă, cum apare în prima secţiune.

4. Cel mai redus amtitus vocal îl găsim în liedul nr. 5, iar cel mai amplu în liedul nr.6. De altfel liedul nr. 6 ne arată care sînt notele cele mai joase şi cele mai înalte pe care le putem întîlni în acest ciclu.

Corneliu Dan GEORGESCU

Reflecţii asupra muzicii tinerilor*

Înţeleasă ca o coordonată esenţială a artistului de orice vîrstă, tinereţea presupune acumularea la o mare tensiune a unor calităţi definitorii, cum ar fi deschiderea către nou, curiozitatea creatoare, dorinţa de autoperfecţionare, de depăşire continuă, puterea de muncă, îndrăzneala, proiectele ambiţioase, atitudinea inovatoare alături de dorinţa de a continua o tradiţie, capacitatea de a se jertfi în slujba unei idei, deschiderea larg umanistă. Cei mai tineri compozitori români, dintre care unii abia au părăsit băncile Conservatorului, iar alţii sînt deja lansaţi în viaţa de concert (unii fiind chiar laureaţi ai unor prestigioase concursuri internaţionale), se integrează în mod firesc, armonios, în şcoala componistică românească contemporană — noţiune ce trebuie înţeleasă, după cum vom vedea, în accepţiunea sa cea mai generală. Reuniţi în *Cenaclul tinerilor compozitori* (patronat de către *Uniunea Compozitorilor din R. S. România),* apoi primiţi ca membri stagiari şi definitivi în *Uniunea Compozitorilor,* după confirmarea talentului lor prin cîţiva ani de activitate rodnică, cele mai valoroase lucrări ale lor se cîntă, cu drepturi egale cu ale celorlalţi compozitori, în concerte publice, se difuzează prin mijloacele mass-media, unicul criteriu de selecţie fiind acela al calităţii (şi este vorba de o selecţie severă, realizată practic atît prin sistemul comisiilor de specialitate ale *Uniunii Compozitorilor, Radioteleviziunii,* etc. cît şi de însăşi viaţa muzicală).

Există, desigur şi formule specifice de „lansare" a unor nume încă necunoscute sau mai puţin cunoscute, cum ar fi concertele speciale cu lucrări ale compozitorilor studenţi ai Conservatorului „Ciprian Porumbescu", „Tribuna tinerilor compozitori şi interpreţi", concertele societăţii „Muzica" sau concertele-dezbatere, etc. De altfel, aceşti tineri compozitori participă, sub diferite forme (în calitate de creatori, instrumentişti, dirijori, profesori, critici muzicali, cercetători muzicologi sau etnomuzicologi, etc.) la sistemul complex al vieţii muzicale româneşti, rod al înfloririi fără precedent a artei în societatea socialistă, sistem care cuprinde învăţămînt muzical (elementar, mediu, superior), uniuni de creaţie, reţeaua orchestrelor simfonice sau a teatrelor de operă şi balet sau a altor ansambluri, reţeaua de conservare, difuzare şi îndrumare *(Radioteleviziunea Română, Electrecord, Editura Muzicală,* revista *Muzica,* etc.). Întîlnim, de exemplu, formaţii muzicale constituite din tineri, care prezintă cu regularitate prime audiţii din muzica acestora, după cum o mare parte din criticii muzicali care se interesează de această muzică sînt la rîndul lor tineri compozitori şi muzicologi.

Funcţionează de asemenea mijloace de stimulare a creaţiei, cum ar fi achiziţiile sau premiile anuale ale Uniunii Compozitorilor, ale Academiei R. S. România ale festivalului naţional „Cîntarea României" — imensă sărbătoare a artei profesioniştilor şi amatorilor din întreaga ţară — de la care tinerii nu sînt exceptaţi, după cum noile lor lucrări ocupă un loc important în diferitele festivaluri periodice (din Cluj-Napoca, Iaşi, Timişoara, Braşov, Tg. Mureş, etc.).

Marea diversitate stilistică a muzicii tinerilor, rod al unei libertăţi de creaţie ce urmăreşte afirmarea deplină a fiecărei personalităţi, reflectă de fapt diversitatea orientărilor muzicii româneşti în ansamblul ei, factorul liant constituindu-l finalitatea comună — angrenarea pe direcţiile majore ale culturii socialiste româneşti contemporane. Această diversitate face extrem de dificilă încercarea de a cuprinde în cîteva fraze, imaginea muzicii tinerilor compozitori români. Vom schiţa totuşi cîteva direcţii, fiecare dintre acestea reprezentînd, la rîndul ei, diferite puncte de vedere ce se pot îmbina, subdiviza sau recompeune. Astfel, există compozitori preocupaţi de ample lucrări vocal-simfonice sau simfonice cu program, inspirat din contemporaneitate sau din momente importante ale istoriei poporului nostru (oratorii, cantate, poeme simfonice) sau de muzică fără program explicit, în forme tradiţionale (simfonii, concerte, suite, etc.) sau mai puţin tradiţionale (de obicei piese sau cicluri de piese simfonice) ; compozitori preocupaţi de o muzică tinzînd către o nouă accesibilitate (care nu are nimic comun cu simplismul) sau de o elaborare complicată, reprezentînd prospectarea unor elemente de limbaj, de tehnică, etc. ; compozitori preocupaţi de mijloace uzuale de producere a sunetului (orchestra, corul sau cvartetul convenţional) sau de noi surse sonore (fie prin explorarea neconvenţională a posibili-

* material prezentat la întîlnirea tinerilor compozitori români şi slovaci de la Košice, R S. Cehoslovacia, noiembrie 1979)

tăților timbrale ale instrumentelor tradiționale, fie prin generarea și prelucrarea sunetelor prin mijloace electronice) ; de concertul văzut ca un spectacol de tip tradițional sau de spectacolul multi-media, etc. etc. Într-un mod similar, aspecte cum ar fi acelea ale notației muzicale a partiturilor prezintă de asemenea o mare diversitate. Desigur, aceste orientări nu sînt nici cu totul noi, nici nu pot fi localizate într-o anume țară sau zonă a globului ; elemente specifice unei culturi muzicale pot apare doar atunci cînd ne referim la un anumit echilibru existent între ele. În acest sens, putem afirma că, în linii mari, ordinea enumerării lor de mai sus corespunde și cu cea a frecvenței lor.

Interesul pentru folclor al majorității acestor compozitori nu poate fi considerat o simplă orientare, de vreme ce acest interes reprezintă o constantă a muzicii românești culte de la începuturile sale, cele mai diferite generații de compozitori căutînd, în trecut ca și azi, un contact cu multiplele și inepuizabilele aspecte ale artei populare. Dacă acum cîteva decenii se vorbea despre un „neoclasicism folclorizant", prin opoziție cu influențe post-romantice sau post-impresioniste tîrzii, acum sensul interesului pentru folclor poate fi mai bine definit ; spre deosebire de școlile naționale ale sec. XIX, acum este vorba de a explora dintr-un unghi de vedere inedit modern, original, însești sursele muzicii, datele ei de bază, ipostaza cristalizată de tradiția muzicală a unui popor ce a reușit să apere ființa națională și pe această cale. Prin folclor nu se mai înțelege doar o suită de elemente lexicale, nu se mai urmărește doar pitorescul — deși el este conținut, în forme noi, subtile — ci definirea unui ethos național cu putere de circulație universală, în jurul unor noțiuni ca acelea de stabilitate, continuitate, echilibru, vitalitate, generozitate, lirism luminos.

Sînt acele calități pe care le întîlnim în opera lui George Enescu, muzician de geniu (compozitor, violonist, dirijor) ale cărui lucrări importante sînt încă prea puțin cunoscute pe plan mondial, dar care simbolizează pentru muzica românească găsirea unui drum propriu, expresie a unei sensibilități specifice, inimitabile. El a dezvoltat — în contextul epocii dominate de Schönberg, Stravinski, Bartók — o lume proprie a liniștii contemplative care refuză crisparea expresionistă, angoasa, dezechilibrul, după cum opera sculptorului român de valoare mondială recunoscută, Constantin Brâncuși, ne prezintă, încă acum multe decenii, lumea formelor simple, ritmicitatea sobră și viguroasă, realizată prin abstractizarea unor motive folclorice.

Dacă ar fi să citățm doar cîteva nume ale compozitorilor ce au urmat drumul lui Enescu (regretînd numeroasele și invitabilele omisiuni), acestea ar fi ale lui P. Constantinescu, S. Drăgoi, M. Jora, M. Andricu, S. Toduță, Z. Vancea, T. Ciortea, I. Dumitrescu și Gh. Dumitrescu, ale compozitorilor de deplină maturitate, azi, Th. Grigoriu, W. Berger, P. Bentoiu, D. Bughici, D. Capoianu, N. Beloiu sau A. Stroe, Șt. Niculescu, A. Vieru, T. Olah, C. Țăranu, D. Constantinescu, D. Popovici, V. Hermann, M. Istrate, M. Marbe, W. Klepper, B. Csiky, ale mai tinerilor L. Glodeanu, M. Moldovan, G. Draga, L. Mețianu, N. Coman, O. Nemescu, E. Terenyi, G. Nica, N. Brînduș, L. Dandara, S. Zorzor, C. Cezar, sau — pentru a reveni la subiectul nostru — ale celor mai tineri, ca S. Pautza, V. Spătărelu, A. Zemann, D. Buciu, H. P. Türk, C. Simionescu, D. Voiculescu, sau U. Vlad, I. Dumitrescu, D. Petrescu, C. Cazaban, L. Alexandra, A. Iorgulescu, H. Șurianu, C. Ioachimescu, S. Nichifor, F. Popovici, P. Stoianov, I. Hasnaș, D. Rotaru, M. Badian, M. Ciobanu și mulți alții.

Nu trebuie să uităm, desigur, că muzica simfonică, vocal-simfonică sau de cameră, la care ne-am referit pînă aici, este completată în mod necesar în funcționalitatea ei socială de alte genuri muzicale (muzica ușoară, de estradă, de fanfară, cîntecul de mase, muzica populară, etc.), după cum, la rîndul ei, muzica însăși, în întregul ei, este asociată în viața culturală a țării cu celelalte arte (arta plastică, poezia, cinematograful, etc.).

În ceea ce privește muzica, există indiscutabil încă multe probleme nu pe deplin rezolvate, cum ar fi acelea a calității tehnice a înregistrărilor acestei muzici noi, a reflectării ei în critica de specialitate sau în preocupările muzicologilor, a difuzării ei în țară sau peste hotare, a relațiilor cu publicul, a învățămîntului muzical, a colaborării între compozitori și scriitori în vederea obținerii unor librete de operă la nivelul unor exigențe sporite, etc. Poate că, de asemenea, încă nu este momentul de a aștepta o sinteză a multiplelor preocupări existente azi în școala componistică românească, sinteză ce se lasă de altfel așteptată în muzica secolului XX în general, deoarece substratul ei nu mai poate avea aceleași mecanisme ca în epocile trecute. Cert este însă faptul că baza materială oferită de statul socialist asigură înflorirea muzicii tinerilor într-un ritm care nu poate să ne facă decît să privim cu încredere viitorul. Prin diversitatea eforturilor lor de a exprima acel ethos național propriu, la cel mai înalt nivel estetic contemporan, acești tineri răspund cu toată ființa lor înaltelor imperative ale societății românești contemporane, aportul lor integrîndu-se organic în efortul și aspirațiile generale ale poporului nostru pentru o nouă calitate a vieții materiale și spirituale. Se poate afirma într-adevăr că, pregătită îndelung de tradiții culturale multiseculare și asimilînd — datorită poziției ei geografice ca și afinităților proprii — influențe multiple, muzica românească contemporană trăiește azi, în ansamblul ei, o nouă tinerețe.

Cenaclul tinerilor compozitori

Din inițiativa Uniunii Compozitorilor, în iunie 1977, a luat ființă Cenaclul Tinerilor Compozitori, expresie vie a grijii și preocupării conducerii Uniunii pentru creația tinerilor, pentru intrarea lor pe marea scenă națională muzicală, pentru integrarea lor în efervescenta viață muzicală românească. Atenția de care s-au bucurat tinerii încă de la început, îndrumarea competentă care li s-a asigurat prin maeștrii desemnați pentru conducerea și orientarea artistică, introducerea lor în problemele de prim ordin ale Uniunii Compozitorilor, au constituit un imbold, impulsionînd participarea lor la cele mai diverse acțiuni întreprinse de Uniune, punîndu-se astfel primele cărămizi la edificiul spiritual al fiecărui tînăr compozitor, edificiu ce-și are solide baze construite, de-a lungul anilor de studiu, în Conservator, prestigioasă instituție de învățămînt muzical, a cărei școală componistică a depășit de mult prin prestanța ei, hotarele țării noastre.

Cenaclul Tinerilor Compozitori constituie nu numai o așezare temeinică a studiilor din Conservator, supravegheată de patru cunoscuți maeștri ai muzicii românești : Wilhelm Georg Berger, Theodor Grigoriu, Ștefan Niculescu și Aurel Stroe, dar și o confruntare între tineri, un schimb amical, competent și totodată în spirit critic, fundamentat pe criterii muzicologice solide. Atît discuțiile care se nasc între tineri în urma analizei lucrărilor prezentate în Cenaclu, cît și sfaturile, precizările și aprecierile critice aduse de maeștrii coordonatori, creează un adevărat climat de lucru, un adevărat atelier de creație din care tinerii pleacă cu o nouă experiență vitală dezvoltării lor artistice. În același timp, prin prezența la conducerea Cenaclului a doi secretari ai Uniunii, respectiv W. G. Berger și Th. Grigoriu se creează legătura nemijlocită cu viața Uniunii, cu problemele stringente și de actualitate, realizîndu-se astfel o cunoaștere apropiată atît a creației tinerilor cît și a ideilor, năzuințelor și preocupărilor de zi cu zi, constituind pasul hotărîtor pentru confirmarea ca membru în marea familie a compozitorilor.

Activitatea Cenaclului se desfășoară nu numai în cadrul Uniunii ci și în afara ei, respectiv pe cele mai importante scene de concert, dînd posibilitatea integrării și afirmării tinerilor în viața muzicală românească alături de cei mai consacrați compozitori, confruntîndu-se cu o bogată experiență componistică, dînd posibilitatea legăturii directe, printr-un dialog viu, cu marele public, lucru hotărîtor pentru existența creației. Aceste manifestări sînt organizate în colaborare cu prestigioase instituții muzicale, ca de pildă Filarmonica „G. Enescu" sau Radioteleviziunea, asigurîndu-se astfel lucrărilor o interpretare de înaltă ținută, realizîndu-se totodată și înregistrări de bună calitate.

Tot în cadrul activităților în afara Uniunii, menționăm legătura directă pe care o au tinerii cu masele prin cunoașterea și îndrumarea nemijlocită a mișcării artistice de amatori. Un exemplu elocvent în acest sens îl constituie participarea, sub forme diverse, la pregătirea unor formații de amatori în cadrul Festivalului Național „Cîntarea României". De asemenea, realizarea unor lucrări pentru astfel de formații presupune o nouă și interesantă experiență componistică, o adevărată cunoaștere a capacităților artei creatoare.

Deși foarte tînăr, Cenaclul se poate mîndri și cu o bogată participare la concursuri și festivaluri naționale și internaționale, încununată de laurii victoriei, fapt ce dă certitudinea valorii acestor tineri compozitori. Se cuvine să citățm cîteva nume care s-au impus deja pe scenele internaționale sau naționale preluînd și ducînd cu cinste mesajul muzicii românești lăsat cu trudă și talent de înaintașii noștri. Astfel, Șerban Nichifor, actualmente membru al Uniunii Compozitorilor, cunoscut în multe colțuri ale lumii, solicitat de interpreți și edituri de prestigiu, cîștigător al mai multor premii internaționale de primă valoare, invitat la diferite festivaluri de muzică contemporană, Eugenia Duță — recent laureată a Concursului de lucrări corale de la Tours (Franța), Dan Bălan, Valentin Gruescu, Doina Marian, Mihai Vîrtosu și alții fac cinste Cenaclului Uniunii Compozitorilor și muzicii românești prin lucrările unanim recunoscute și apreciate de jurii competente. Numele lor înseamnă dăruire, talent, pasiune, seriozitate și putere de muncă, înseamnă calități deosebite pe care numai o pregătire solidă și temeinică le-a putut pune în evidență.

Lucruri deosebit de interesante le putem găsi în domeniul orientărilor stilistice, al surselor de inspirație, al preocupării și predilecției tinerilor compozitori pentru ideile majore, pline de viață și vitalitate, pentru temele de adîncă meditație filozofică privind problemele umanității sau aspectele social-politice din cele mai vechi timpuri și pînă astăzi. O preocupare intensă o constituie aderarea sinceră la noile cuceriri, la generoasele idei ale umanismului socialist.

Lucrări simfonice, vocal-simfonice, de cameră, corale, cu caracter didactic etc. colorează mozaicul creației tinerilor care în ciuda diversității stilurilor, genurilor și formelor abordate, apare totuși foarte unitar avînd la bază, ca sursă de inspirație, folclorul românesc. În acest sens, putem menționa lucrările lui Cristian Alexandru Petrescu *Cimpoaie din bătrîni* — *Tropota* pentru pian și *Trei lieduri pe versuri*

de Blaga sau lucrările corale, dintre care *Ulciorul* se distinge în mod deosebit, compozitor care pînă acum, în genul cameral, a dat lucruri inedite, mai ales prin utilizarea folclorului ca putere de expresie și creare a unor stări emoționale de mare tensiune. Pe același filon se înscrie și compozitoarea Violeta Dinescu Lucaci, care, în schimb, a abordat forme mai ample, preferînd cantata. *Fă-mă pasăre de-argint*, pe versuri populare, este o lucrare referențială pentru sondarea zonelor folclorice tot în planul expresivității. Ecourile folclorului sînt prezente și în ingenioasa lucrare orchestrală *Transformări*.

Preocupările în sfera modală, caracteristică folclorului, se disting și în compozițiile lui Dan Bălan, Astrid Tufescu Gionea, Irina Hasnaș, Ana-Maria Crețan și Eugenia Duță. *Doinind* pentru clarinet, percuție și grup vocal de Dan Bălan vizează spațiul mioritic, unduirea de „deal-vale" de care vorbea marele poet român L. Blaga, iar în *Dialoguri pentru flaut și pian* și *Incantație* — lied pentru soprană, vioară și, pian de Astrid Tufescu Gionea, găsim aceeași lume folclorică trecută însă prin apele pure ale muzicii lui George Enescu, ceea ce dovedește o apropiere și o mare afinitate cu muzica marelui maestru român. Dacă vom asculta *Melismele pentru pian* de Irina Hasnaș, liedul *Să recunoaștem totuși* de Ana-Maria Crețan și *Suita corală* de Eugenia Duță, gîndul nostru va fi purtat spre folclorul ancestral, demonstrînd că el rămîne o sursă inepuizabilă pentru noi și noi lucrări.

Spre o altă orientare, și anume spre o gîndire mai abstractă, dar cu rădăcini adînci în folclor, tind o serie de alți tineri compozitori. Realizări deosebite pe această latură are Călin Ioachimescu, recent primit ca membru al Uniunii Compozitorilor. Lucrarea pentru orchestră *Tempo 80* deși vine tot din folclorul ancestral se derulează pe o gîndire bazată pe riguroase construcții de structuri muzicale statice sau dinamice. *Cvartetul de coarde* demonstrează aceeași gîndire organizată, avînd la bază tehnica serială. Maia Ciobanu se înscrie tot pe linia căutării perfecțiunii structurilor în *Da suonare* pentru pian, în schimb preocupările ei se îndreaptă și spre muzica aleatorie cu implicații în teatrul muzical. În zona impovizației interpretative, iar ca estetică, în cea expresionistă, se situează compozitoarea Doina Marian. În acest sens citām lucrările de cameră *Silabe pentru moartea lunii* și *Ora pietrelor*. Marina Vlad, Mihai Vîrtosu, Ileana Ridzyk, Saviana Opriţescu Diamandi și Simeon Ulubeanu vizează aceeași gîndire abstractă, cu mențiunea că joncțiunea între materialul provenit din modurile populare și sensurile expresivității joacă un rol deosebit în conceperea lucrărilor. Un loc oarecum aparte îl ocupă compozitorul Fred Popovici, ale cărui preocupări muzicologice, bazate pe corelațiile interdisciplinare, sînt aplicate cu deosebit succes în compoziție. Lucrarea *Secvențe* pentru orchestră de coarde este convingătoare în acest sens. De asemenea, în domeniul compozițiilor cu destinație didactică menționăm unele nume cu realizări deosebite. Eugenia Duță, Carmen Gruescu, Valentin Gruescu, Mihai Vîrtosu, Astrid Tufescu Gionea, Doina Marian și alții, sînt deja incluși în repertoriul cîntecelor de copii cît și în cel al pieselor instrumentale pentru începători. Tot la acest capitol, Cenaclul pregătește un album cu piese pentru pian, care va fi trimis școlilor și liceelor de muzică din țară.

Cît despre lucrări cu caracter patriotic și revoluționar, putem spune că ele sînt în atenția tuturor compozitorilor tineri, consemnînd multe reușite. Citām doar cîteva : Cantata *Lumina mea* de Lucian Vlădescu, *Ar trebui...* poem pentru cor mixt și orchestră de Valentin Gruescu, piesă corală *Tu călăuz ne eşti* de Doina Marian, etc.

Încheiem această succintă prezentare a celei mai tinere generații de compozitori români cu speranța că turul de orizont prin creația tinerilor va fi de bun augur pentru o nouă întîlnire prietenească.

Horia ŞURIANU

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

ACTIVITATEA ÎN FILIALELE ŞI CENACLURILE DIN ŢARĂ. *Iaşi.* Cenaclul din ziua de 25 octombrie a prilejuit întîlnirea membrilor filialei, precum şi a unor cadre didactice şi studenţi cu compozitorul Dumitru Bughici pentru a dezbate creaţia muzicală şi cercetarea muzicologică ieşeană pe baza unui referat semnat de George Pascu. În luna noiembrie, cenaclurile au găzduit fie materiale de sinteză (Paula Bălan — despre creaţia compozitorilor ieşeni) fie dezbateri (Sarcinile Operei Române din Iaşi în lumina documentelor Congresului al XII-lea al P.C.R.) cu participarea dirijorilor, soliştilor, instrumentiştilor, a unor invitaţi din instituţii, întreprinderi, şcoli. ● *Cluj-Napoca.* Luni 5 noiembrie, a avut loc audierea şi analizarea lucrării intitulate *Neanes* — pentru ansamblu cameral, de Vasile Herman. Patria şi partidul în noua creaţie de cîntece — a constituit tema referatului expus de Virgil Medan — luni 26 noiembrie. O săptămînă mai tîrziu a avut loc dezbaterea ideologică privind sarcinile filialei în lumina directivelor Congresului al XII-lea al P.C.R., pe baza referatelor semnate de Stefan Angi şi Romeo Ghircoiaşiu. ● *Timişoara.* Şi aici membrii filialei au analizat, în spiritul documentelor celui de al XII-lea Congres al P.C.R., sarcinile creaţiei muzicale pentru anii următori. Au susţinut referate Bujor Hoinic şi Doru Murgu. ● *Ploieşti.* Joi, 29 noiembrie, a avut loc şedinţa Cenaclului „Paul Constantinescu". Compozitorul Florin Comişel, preşedintele cenaclului, muzicologul Al. I. Bădulescu, vicepreşedinte şi Leonida Brezeanu, secretar au prezentat informări asupra activităţii desfăşurate de membrii cenaclului în cadrul festivalului naţional „Cîntarea României" şi programul de activitate pe perioada noiembrie 1979—iulie 1980. ● Duminică 18 noiembrie, pe scena Casei de cultură a sindicatelor din Ploieşti, a avut loc premiera Concertului-spectacol „Cine-a născocit iubirea" de Victor Bîrlădeanu, în colaborare cu Titi Dumitrescu, în interpretarea Teatrului de estradă din Ploieşti.

Acest concert spectacol se înscrie în suita marilor acţiuni organizate de Consiliul Culturii şi Educaţiei Socialiste pentru stimularea creaţiei şi interpretării muzicii uşoare româneşti.

Programul concertului a cuprins 20 de melodii, dintre care majoritatea în primă audiţie absolută semnate de Nicolae Kirculescu, Edmond Deda, Florentin Delmar, Marius Ţeicu, Ion Cristinoiu şi de compozitorii ploieşteni Alexandru I. Bădulescu şi Leonida Brezeanu. În ziua de 7 decembrie 1979, în cadrul simpozionului „Arta şi cultura românească în circuitul universal de valori" susţinut la Buşteni în cadrul unui program de manifestări politico-educative sub genericul „Buşteni — poarta Bucegilor", Vasile Ileasă, directorul Direcţiei Relaţiilor Culturale cu străinătatea din Consiliul Culturii şi Educaţiei Socialiste, în prelegerea sa a subliniat principalele coordonate ale politicii culturale a partidului şi statului nostru, precum şi volumul schimburilor culturale cu alte ţări în domeniul cărţii, filmului, artelor plastice, expoziţiilor documentare. Prezenţele româneşti peste hotare din ultimii ani au fost comentate de muzicologul Alexandru I. Bădulescu. În acest sens, au fost menţionate şi turneele internaţionale ale instituţiilor artistice de spectacol din judeţ (Filarmonica de Stat, Orchestra populară „Flacăra Prahovei", Teatrul Municipal — secţiile de estradă şi păpuşi) precum şi ale celor mai valoroase ansambluri muzicale şi coregrafice de amatori (Corala „Paul Constantinescu" a Palatului culturii din Ploieşti, ansamblurile folclorice „Prahova" şi „Constelaţia Brazilor" din Ploieşti, „Rapsodia Bucegilor" din Sinaia, „Crăiţele" din comuna Valea Doftanei, Ansamblul folcloric al Şcolii populare de artă care a primit anul trecut medalia de aur la festivalul internaţional de la Gorizia — Italia.

În cadrul Zilelor culturii „Tezaur prahovean", amplă şi prestigioasă manifestare politico-educativă şi cultural-artistică organizată anual de către CJCES Prahova, începînd din anul 1970, cuprinde în perioada 7—16 decembrie numeroase acţiuni : concerte simfonice şi de cameră, concerte simfonice educative pentru tineret, expoziţii de artă plastică ale creatorilor profesionişti şi amatori, expoziţii documentare privind dezvoltarea economico-socială a judeţului, întîlniri cu oameni de seamă din domeniul literaturii şi artelor, festivaluri ale formaţiilor corale, colectivelor de montaje literar-muzicale etc.

În bogata agendă a acestor manifestări şi acţiuni se înscriu şi concertele simfonice susţinute de Orchestra simfonică din Ploieşti în ziua de 10 decembrie şi la Centrul de perfecţionare a cadrelor din Buşteni şi la Ploieşti, în ziua de 11 decembrie. Tînărul şef de orchestră Cristian Brâncuşi a scos în evidenţă virtuţile artistice ale unor lucrări de certă valoare din creaţia muzicală contemporană : *Rapsodia a II-a* de Paul Constantinescu şi *Salba* — variaţiuni simfonice de Liviu Comes. Pagini din literatura universală au avut ca solişti pe flautistul Florin Ouatu şi Liliana Ciulei. În cadrul aceluiaşi „Tezaur prahovean", a avut loc concertul „Cîntare României Socialiste" în care corul feminin *Carmen Juvenes,* laureat al celei de a II-a ediţii a festivalului „Cîntarea României", dirijat de profesoara Georgeta Mazilu, a interpretat în primă audiţie lucrări de Dinu

Stelian, Florin Comișel, George Petrescu, Leonida Brezeanu, Ioan Cristian Danielescu. ● *Sibiu.* În luna noiembrie, cenaclul sibian a analizat noi cîntece în cinstea Congresului al XII-lea al P.C.R. : *Pentru partidul comunist părinte,* și *Partid, iubit conducător* de Cornel Arion, *Excelsior, Partid iubit* de Vicențiu Fîntînă. ● *Craiova.* Membrii cenaclului craiovean au analizat noi lucrări în genul cîntecului revoluționar și patriotic, realizînd și o emisiune de radio cu coruri ale compozitorilor locali. Sala Teatrului Național a găzduit în ziua de 9 noiembrie spectacolul dedicat Congresului al XII-lea al P.C.R. intitulat *Partid, tu ne conduci spre comunism,* organizat de Comitetul Județean pentru Cultură și Educație Socialistă și Comitetul județean al Sindicatelor Dolj. La realizarea spectacolului au colaborat corul și orchestra Filarmonicii „Oltenia" (dirijor Alexandru Racu), corul sindicatului învățămînt al Direcției regionale C.F.R. — Craiova, actori ai Teatrului Național, baletul Teatrului liric, un grup de recitatori amatori ai Studioului T979, formația de dansuri a uzinei Electroputere și a comitetului de linie C.F.R., taraful uzinei Electroputere, formația de călușari ai Școlii generale din comuna Moțăței — Dolj, Casa pionierilor, Liceul „Nicolae Bălcescu", Liceul economic și Școala generală nr. 21.

Activități ale tinerilor compozitori

Printre acțiunile cu scop educativ muzical inițiate de Uniunea compozitorilor se numără și una încredințată cenaclului Tinerilor compozitori. Astfel Liceul de poligrafie și Liceul tehnometal au devenit sediul a două cicluri de conferințe despre muzică. Succesul primelor întîlniri a dovedit încă o dată entuziasmul și dorința de cunoaștere a „tinerilor prieteni ai muzicii", elevi care trăiesc astfel bucuriile întîlnirii cu arta sunetelor.

La Liceul de poligrafie, muzicologul și compozitorul Fred Popovici a prezentat o scurtă expunere despre muzica românească în contextul artei universale și naționale. Au fost ascultate cu acest prilej *Preludiul la unison* din *Suita nr. 1* de George Enescu, două piese orchestrate de Paul Constantinescu *(Olteneasca* și *Ciobănașul),* fragment din oratoriul *Canti per Europa* de Theodor Grigoriu, din *Concertul pentru clarinet și orchestră* de Aurel Stroe și *Jocuri* pentru orchestră de Corneliu Dan Georgescu.

Împletirea audiției cu analize ingenioase și sugestive a trezit interesul elevilor, aceștia manifestîndu-și dorința de a afla cît mai multe despre arhitectura ascunsă a partiturilor.

Deosebit a fost și succesul avut de compozitoarea și folclorista Carmen Gruescu în expunerea susținută la Liceul tehnometal, expunere în care a stăruit asupra regăsirii permanente a acelui strat arhaic al folclorului nostru, apa vie din care se naște și crește adevărata noastră cultură muzicală.

De la *Sonata III-a pentru pian și vioară* de George Enescu și pînă la opera *Orestia* de Aurel Stroe, este un drum lung dar încărcat de simbolul reîntoarcerii spre acea lume din care se zămislesc neîncetat roadele unui popor.

Însoțiți și îndrumați de compozitorii Aurel Stroe, Nicolae Beloiu precum și de organizatorul Cenaclului, compozitorul Horia Șurianu, reprezentanții Cenaclului Tinerilor compozitori au concretizat și prin această acțiune una din importantele lor misiuni, aceea de tălmăcire și dăruire a tainelor unui tezaur nesfîrșit, acela al muzicii.

Violeta LUCACI

Fond de cărți donat Uniunii compozitorilor din Finlanda

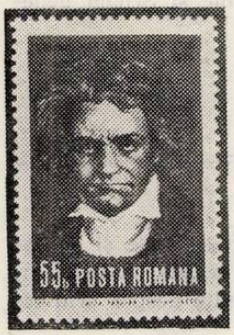
În cadrul acțiunilor dedicate celei de a 35-a aniversări a victoriei revoluției de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă din țara noastră, Ambasada română din Helsinki a donat Uniunii compozitorilor din Finlanda și Academiei de muzică „Jean Sibelius" un fond de cărți, discuri și partituri cuprinzînd creații ale celor mai reprezentativi compozitori români.

Cu acest prilej, Olavi Pessonen, președintele Uniunii compozitorilor din Finlanda, mulțumind pentru materialele primite, a subliniat necesitatea întăririi relațiilor de colaborare și stabilirii de schimburi cu Uniunea compozitorilor din România. La rîndul său, profesorul universitar Veikko Heasvuo, rectorul Academiei „Jean Sibelius", mulțumind pentru donația făcută, a exprimat dorința de a iniția unele schimburi de mici formații studențești cu Conservatorul „Ciprian Porumbescu", în scopul unei mai bune cunoașteri a creației muzicale din cele două țări.

Această acțiune, care se integrează eforturilor pe care Uniunea compozitorilor le depune pentru propagarea în lume a valorilor muzicale românești, a fost consemnată și de presa finlandeză (ziarul „Kansan Untiset" și cotidianul „Helsingin Sanomat").

(M. R.)

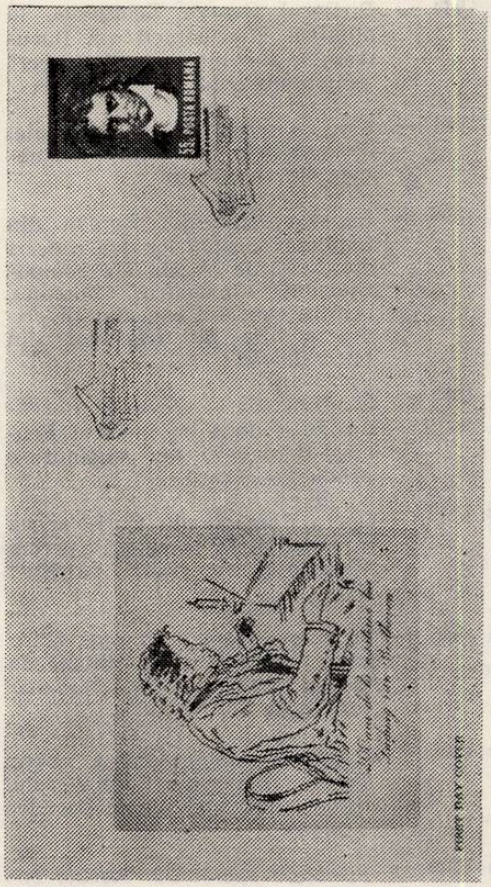
filatelie muzicală

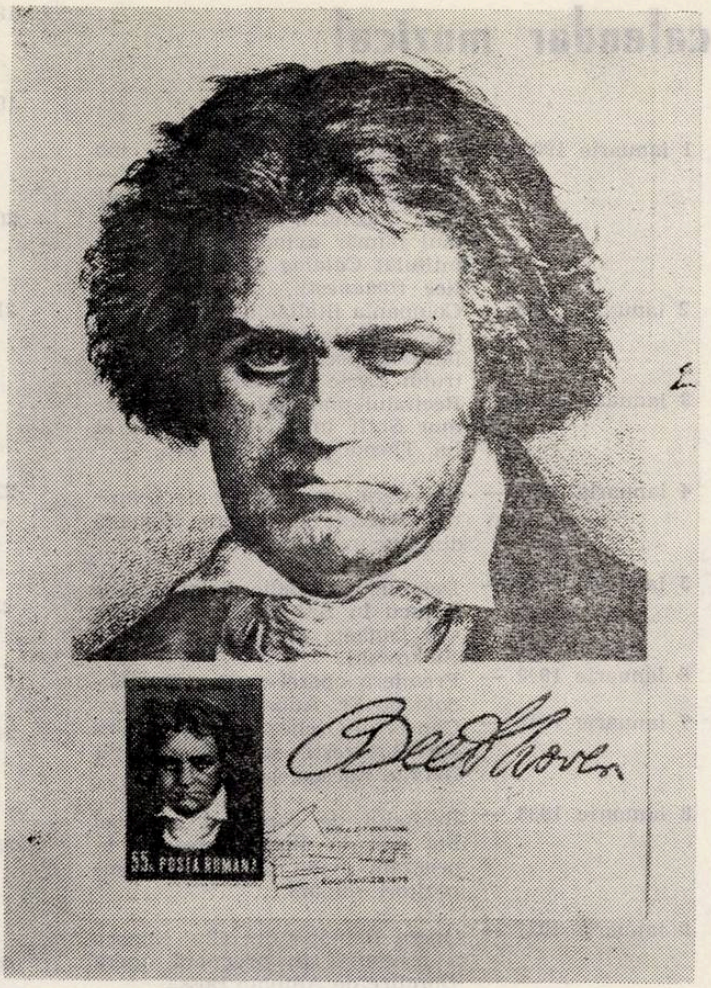


În anul 1966 (28 iunie), Poșta Română a pus în circulație o nouă serie de mărci cu tematica „Aniversări culturale" : șase valori, tipărite pe hîrtie cromo (heliogravură), dantelat, după desenele executate de Vlasto, în 200.000 de serii complexe. Pe una dintre mărcile acestei serii figurează și portretul cunoscutului romancier francez Romain Rolland *(1866—1944), alături de Nestor Urechia, Aron Pumnul, Ștefan Luchian, Sun Yat Sen și G. W. Leibnitz. În „Catalogul mărcilor poștale românești (1974)", marca pe care este reprodus chipul lui Romain Rolland figurează la nr. 2613 (1,60 L, liliachiu închis, verde). Așa după cum ne este cunoscut, Romain Rolland a fost și un apreciat muzician, predînd istoria artelor la Școala normală superioară din Paris și participînd direct la numeroase acțiuni de răspîndire a muzicii pe calea scrisului și a cuvîntului. O bună parte din creația sa literară a fost dedicată muzicii, scriind numeroase pagini de critică și istorie muzicală cunoscute în literatura de specialitate în întreaga lume :* Originile teatrului liric modern, Istoria operei în Europa înainte de Lully și Scarlatti, Opera secolului XVII în Italia, Opera engleză în secolul XVII, Muzicieni de altădată *(Lully, Rossi, Gluck, Grétry, Mozart),* Muzicieni de astăzi *(Berlioz, Wagner, Saint-Saëns, d'Indy, Debussy, R. Strauss), biografia lui Händel etc. Pentru Beethoven a avut o mare pasiune, pe care și-a mărturisit-o într-un mare ciclu de scrieri cu caracter eseistic intitulat de el* Beethoven — Marile epoci creatoare, *elaborat sub imperiul unei nemărginite admirații față de Titanul muzicii, ciclu tradus și tipărit de Editura muzicală din București. Și chiar celebrul său roman* Jean Christophe, *care i-a adus Premiul Nobel (tipărit în mai multe ediții de Editura muzicală), l-a scris tot sub puternica impresie a lui Beethoven. Romain Rolland a fost și un luptător activ pe tărîm social, fiind animat de puternice convingeri democratice.*

În anul 1970 s-au împlinit 200 de ani de la nașterea lui Ludwig van Beethoven *(1770—1827), genialul compozitor german care a dat muzicii o nouă strălucire și dimensiuni nebănuite în drumul ei spre desăvîrșire. Cu acest prilej, Poșta Română a emis o marcă pe care a fost reprodus portretul marelui muzician, după desenul Aidei Tasgian-Constantinescu, fiind tipărită pe hîrtie cromo (heliogravură), dantelat, într-un tiraj de 5 milioane de exemplare ; în Catalogul din 1974 figurează la nr. 2993 (55 B, policromie). Despre viața și creația lui Beethoven a fost scrisă multă literatură, atît în țară cît și în străinătate. Numeroase lucrări de specialitate din literatura muzicală universală au fost traduse și tipărite de Editura muzicală de-a lungul anilor. De asemenea, multe lucrări muzicale, creații ale lui Beethoven, au fost reproduse pe calea tiparului în țara noastră de Editura muzicală. Tot cu prilejul aniversării nașterii lui Beethoven a fost pus în circulație și un „plic prima zi" (First Day Cover), cu o ștampilă specială (2 noiembrie 1970), în conținutul căreia se poate vedea conturul unui pian peste care se suprapune un portativ scris cu notele incipitului temei din* Fantezia în do major pentru pian, cor și orchestră *de Beethoven. O ilustrată maximă, cu chipul și semnătura compozitorului, pe care au fost aplicate marca respectivă și ștampila aniversativă, întregește această emisiune plină de semnificații, destinată nemuririi unuia dintre cei mai mari muzicieni ai tuturor timpurilor, Ludwig van Beethoven, a cărui muzică o ascultăm permanent în concerte sau în emisiuni de radio și televiziune.*

Abia în anul 1974 a fost pusă în circulație o nouă marcă poștală pe care să fi fost reprodus chipul unui muzician de faimă mondială, al lui Albert Schweitzer (1875—1965), cu prilejul aniversării a o sută de ani de la nașterea sa. Medic, filosof, scriitor și muzician de mare profunzime, Albert Schweitzer a fost una din marile figuri ale seco-





lului nostru, întreaga sa activitate aureolîndu-i personalitatea. Organist desăvîrşit, concertist de mare valoare şi teoritician cunoscut în domeniul orgii. Albert Schweitzer a desfăşurat o bogată şi îndelungată activitate de propagator al muzicii, şi în mod special al muzicii lui Bach, imprimînd mai bine de 120 de discuri cu opera integrală scrisă pentru orgă a acestuia. Avînd un adevărat cult pentru Bach, Albert Schweitzer i-a dedicat o monumentală monografie şi, alături de Ch. Widor, a editat opera integrală pentru orgă a marelui cantor de la Sf. Toma din Leipzig. Ca un adevărat misionar, Albert Schweitzer a plecat în Congo, stabilindu-se la Lambarene, unde a construit un mare edificiu spitalicesc pentru negrii din Africa. Pentru strîngerea fondurilor necesare construcţiei, Albert Schweitzer a întreprins numeroase turnee de concerte în care a făcut cunoscută publicului, ca nimeni altul, creaţia pentru orgă a lui J. S. Bach. A murit în septembrie 1965, în Congo, în spitalul din Lambarene, construit de el. Marca poştală aniversativă pe care este reprodus portretul lui Albert Schweitzer ar trebui să figureze în Catalogul mărcilor poştale româneşti la nr. 3341 (40 B, maro). Un „plic prima zi" (First Day Cover) a fost pus în circulaţie tot cu prilejul aniversării savantului şi muzicianului de renume mondial Albert Schweitzer, care, împreună cu marca respectivă, trebuie să figureze în colecţiile tuturor filateliştilor care urmăresc tema „muzica în filatelie".

Titus MOISESCU

calendar muzical

1 ianuarie 1905 — A apărut în București — sub egida editorului Jean Feder — *Revista instrumentelor muzicale și a mașinilor vorbitoare*, primul număr având un supliment întitulat *Catalog de tuburi acustice românești.*

2 ianuarie 1903 — Compania iltaliană de operă condusă de Hariclea Darclée, și-a început spectacolele în sala Teatrului Lyric din București.

3 ianuarie 1848 — Recitalul pianistului englez Seymur Shiff în salonul artistic al lui Theodor Balș din Iași.

4 ianuarie 1926 — Premiera operei *Ielele* de Giacomo Puccini la Opera Română din București.

5 ianuarie 1923 — Debutul violonistic al lui George Enescu în S.U.A. (Philadelphia), sub bagheta dirijorului Leopold Stokowski.

6 ianuarie 1842 — Premiera operei-comice *Fra Diavolo* de Fr. Auber la Timișoara.

7 ianuarie 1941 — Concertul Orchestrei Filarmonica din București, sub bagheta lui George Enescu, la Leipzig.

8 ianuarie 1933 — Recitalul de canto al sopranei Pia Igy la Radio-Varșovia, în program având lucrări de compozitori români.

9 ianuarie 1931 — Opera Română din Cluj-Napoca a prezentat în premieră opera *Doralice* de Antonio Bossa.

10 ianuarie 1962 — Premiera absolută a fabulei muzicale în 2 acte și un prolog, *Fîntîna cu bucluc* de Max Eisikovits, libretul de Ilie Balea, pe scena Operei Române din Cluj-Napoca.

11 ianuarie 1923 — George Enescu a dirijat orchestra Filarmonicii din Baltimore.

12 ianuarie 1941 — Orchestra Filarmonicii din București, sub conducerea lui George Georgescu, a concertat la Frankfurt pe Main.

13 ianuarie 1896 — În comuna Bozoviciu (Banat) s-au pus bazele corului de plugari ce avea să se numere printre formațiile bărbătești de frunte de la începutul secolului XX.

14 ianuarie 1869 — La Iași a avut loc primul concert al Societății Filarmonice.

15 ianuarie 1853 — Premiera operei *Hughenoții* de Giacomo Meyerbeer la Timișoara.

16 ianuarie 1873 — Celebrul cvartet de coarde vienez *Johann Hellmesberger* a susținut un concert extraordinar în sala Redutei din Timișoara.

17 ianuarie 1936 — Pe scena Operei Române din Cluj-Napoca a avut loc premiera operei *Turandot* de Giacomo Puccini.

18 ianuarie 1845 — Premiera operei *Sirena* de Fr. Auber pe scena Teatrului din Timișoara.

19 ianuarie 1944 — Dirijorul George Georgescu, la pupitrul Filarmonicii din București, a susținut primul concert pentru studenți.

20 ianuarie 1834 — S-au deschis cursurile Școalei de muzică a Societății Filarmonice din București.

21 ianuarie 1906 — În sala Ateneului Român din Capitală a avut loc un concert din lucrările vocale ale compozitorului Alexandru Filoreanu, printre care s-a executat în primă audiție un fragment din opera *Ielele.*

22 ianuarie 1903 — La New York, elevii Conservatorului condus de maiorul Poenaru-Berendey, au susținut o producție școlară.

23 ianuarie 1933 — Opera Română din Cluj-Napoca a prezentat în premieră opereta *Vînzătorul de păsări* de Karl Zeller.

24 ianuarie 1935 — Premiera absolută a operei într-un act *Eroii de la Rovine* de Nicolae Bretan, după *Scrisoarea a III-a* de Eminescu.

25 ianuarie 1902 — Premiera românească a operei *Tosca* de Giacomo Puccini, rolul titular fiind susținut de Hariclea Darclée.

26 ianuarie 1844 — Premiera operei *Der Kerker von Edinburg (Închisoarea din Edinburg)* de Federico Ricci (1809—1877), pe scena lirică din Timișoara.

27 ianuarie 1924 — Celebrul cvintet de coarde *Ševčik* din Praga a concertat în sala Ateneului Român din București, obținînd un mare succes cu lucrări de Antonin Dvořak.

28 ianuarie 1904 — Celebra soprană franceză Lucienne Breval a susținut pe scena Teatrului Național din București un spectacol extraordinar cu opera *Hughenoții* de Giacomo Meyerbeer.

29 ianuarie 1880 — Pe scena Teatrului Național din Iași s-a reprezentat opereta *Smărăndița, fata pîndarului* de Alexandru Flechtenmacher.

30 ianuare 1877 — Premiera operetei *Fatinitza* de Franz von Suppé, libretul de Fr. Zell și Richard Genée după Scribe, pe scena Teatrului din Timișoara, la numai un an după premiera mondială (1876, Viena).

31 ianuarie 1842 — Trupa germană condusă de soprana Theresa Frisch, și-a inaugurat prima stagiune lirică în București, impunîndu-se prin ineditul repertoriului.

Eugen VICOS

Orchestra din Brașov la București și acasă

Îndelungatul turneu al Filarmonicii „George Enescu" a făcut loc la Ateneu, pentru concertele săptămînale, formațiilor simfonice din diferite centre ale țării. Adevărul este — un adevăr consacrat de confruntările artistice din cadrul Festivalului național „Cîntarea României" — că frumusețea orchestrală a încetat de mult să mai fie doar apanajul manifestărilor formațiilor din capitală. Unul din cele mai îmbucurătoare fenomene artistice ale ultimelor decenii este acela că multe ansambluri simfonice ale României Socialiste — și de regulă în strînsă legătură cu capacitatea, știința organizatorică și talentul conducătorilor respectivi — și-au afirmat un stil de interpretare specific și ne-au făcut să le privim cu interes și încredere fiecare nouă apariție pe scena muzicală bucureșteană, cu certitudinea că ea va rosti un cuvînt nou în peisajul nostru sonor. Așa se întîmplă de fiece dată, de pildă, cu colectivul Filarmonicii „Gheorghe Dima" din Brașov, aflat sub conducerea dirijorului Ilarion Ionescu Galați — și lucrul a fost confirmat din nou de aparițiile bucureștene din 6 și 7 decembrie 1979. Am mai avut prilejul să comentăm fericita interinfluențare între caracteristicile interpretative ale acestei formații și spiritul cameral stîrnit de faptul că Brașovul este astăzi — cu întemeieri puternice și în trecut, dealtfel — centrul necontestat al preocupărilor pentru consolidarea unei activități susținute, pe plan național, a grupurilor instrumentale de calitate. Darurile dirijorului converg și ele către aceeași realitate — în sensul că se urmărește continua expresivitate a frazării, pulsația interioară vie a muzicii, *semnificațiile* operei muzicale, mai mult decît perfecțiunea sonoră obținută de unele ansambluri poate mai masive sau mai reputate, dar în fapt mai puțin grăitoare către sensibilitatea ascultătorului decît se dovedește orchestra Filarmonicii brașovene.

La această evoluție bucureșteană, a fost marcată mai întîi colaborarea existentă de mulți ani între muzicienii brașoveni și compozitorul Wilhelm Georg Berger, care împlinise la 4 decembrie 1979 vîrsta de 50 de ani ; originar din Rupea, Berger și-a arătat un devotament și o dragoste mișcătoare pentru mișcarea muzicală din regiunea Brașovului — și îl aflăm de-a lungul timpului, ca o prezență constantă în animarea inițiativelor remarcabile de aci, fie că e vorba de lucrări scrise anume pentru orchestra Filarmonicii „Gheorghe Dima", fie de participarea eficientă la manifestările Festivalului cameral anual.. *Balada* lui Berger este o lucrare dedicată dirijorului Ilarion Ionescu Galați, care a înfățișat-o de astă dată în primă audiție bucureșteană. Mai avusesem însă prilejul să o ascultăm anterior în cadrul emoționantelor manifestări desfășurate la Brașov, la împlinirea unui veac de la începuturile activității simfonice permanente din acest oraș. Purtînd un titlu care generalizează una din sursele adînci ale creației camerale și simfonice ale lui Berger, *Balada* poate fi caracterizată ca o aducere în actualitate a spiritului povestitor din străvechile *spuneri* epice ale poporului ; este o baladă spiritualizată și intelectualizată, care prilejuiește compozitorului meditații îndelungi — generînd o atmosferă de nobilă îngîndurare. Iată o *baladă interioară*, dacă o putem numi astfel, acțiunea ei antrenînd cu precădere meandrele evenimentelor sufletești, mai degrabă decît ale celor exterioare. O percepem ca o cugetare muzicală matură, responsabilă, ca un bilanț al unei întregi perioade, deosebit de fecunde, din activitatea compozitorului Wilhelm Berger. A fost înțeleasă de altfel, în acest spirit, de către interpreți, imprimîndu-i-se o notă de distincție elevată, de concentrare a unor trăiri intense, însă sublimate de personalitatea compozitorului, care are darul obiectivării, al „distanțării" de propriile experiențe de viață, din care extrage doar esențele generalizatoare.

Am ascultat apoi *Simfonia spaniolă* de Lalo, cu participarea solistică a violonistului Iovan Kolundzija din R. S. F. Iugoslavia. Kolundzija este deținătorul unui impresionant palmares al multor concursuri internaționale de interpretare. Fără îndoială, este un violonist experimentat, îndemînatic, fără însă să-i descoperim sclipiri sau profunzimi deosebite. *Simfonia spaniolă* este dintre lucrările marelui repertoriu violonistic ce pretind o redare nu numai corectă dar și una pitorească, străbătută de inflexiuni pătimașe sau capricioase, de culoare, de miresmele sudului — o tălmăcire care să aibă ceva măcar din spiritul celei realizate de un Enescu sau transmisă de acesta unui discipol ca Yehudi Menuhin și imortalizată în faimoasa și vechea gravură pe disc realizată sub conducerea dirijorală a maestrului nostru. N-am prea regăsit aceste virtuți de Iovan Kolundzija ; în schimb, acompaniamentul orchestral a evidențiat familiaritatea lui Ilarion Ionescu Galați cu arta violonistică : a fost suplu, mobil, fidel adaptat parcursului atît de liber al cîntului solistic.

În fine, *Simfonia a treia, Eroica* de Beethoven a marcat totodată și realizarea cea mai deplină pe plan interpretativ a întregului concert : am prețuit simțul îmbrățișării de ansamblu a formei, faptul că permanent a existat un suflu continuitiv în frazare, că s-a văzut acea preocupare a „mersului înainte", a anticipării evenimentelor sonore — virtute conferită îndeosebi desfășurării primei mișcări a simfoniei. Pe de altă parte, *Marșul funebru* a avut

momente deosebit de realizate din punct de vedere al unei anumite tensiuni expresive, fără să se încetățenească nici o clipă senzația de tărăgănare prezentă în atîtea alte versiuni. *Tempo*-ul a fost, adică, echilibrat, realizîndu-se o justă cumpănă între expresivitatea rostirii muzicii și caracterul curgător al expunerii discursului sonor. Unele pasagere imperfecțiuni în partea a treia (dar am ajuns la concluzia că *trio*-ul *scherzo*-ului poate fi realizat pe deplin curat doar într-o înregistrare specială) nu au umbrit impresia generală de intensă trăire a suflului cu adevărat covîrșitor al unei capodopere, rămasă veșnic tînără atunci cînd este privită cu un asemenea ochi proaspăt și clarvăzător.

După cîteva zile, în seara de 11 decembrie 1979, am asistat la Brașov la un concert simfonic extraordinar, dedicat studenților universității din acest centru cultural atît de important al țării. În marea sală a sporturilor, a cărei acustică nu s-a dovedit a impieta prea mult asupra volumului sonor și a perceperii calității interpretărilor, peste 1500 de studenți au făcut o primire entuziastă orchestrei simfonice a Filarmonicii „Gheorghe Dima" sub conducerea dirijorului Ilarion Ionescu Galați. De data aceasta, este de subliniat în primul rînd semnificația evenimentului și faptul că orchestra laureată în două rînduri a Festivalului Național „Cîntarea României" se bucură astăzi de un prestigiu considerabil, fapt care dă unui public tînăr și însetat de frumosul muzical certitudinea că un festival Brahms, ca cel programat în acea împrejurare, dobîndește, în asemenea tălmăcire, dimensiunile unui eveniment artistic deosebit. Este o frumoasă încununare a unei activități de educare muzicală, la reușita căreia se cuvine să amintim și eforturile persistente ale secretarei muzicale a Filarmonicii „Gheorghe Dima", Steluța Mitu ; ea își dă seama că dificultățile organizării unor asemenea seri sînt compensate din plin de roadele culese, ele însemnînd atașarea trainică a vieții Filarmonicii de publicul viitorului, de formarea estetică a noilor generații în spiritul dragostei și respectului pentru marea muzică. Programul a cuprins *Simfonia I, Concertul pentru vioară și orchestră în re major* și *Uvertura Academică*. Aceasta din urmă a fost deosebit de fericit aleasă pentru concluzia concertului, tematica melodiilor studențești folosite aci de Brahms avînd darul să-și găsească ecoul, după atîta vreme, în sensibilitatea publicului universitar de oriunde. Și n-aș vrea să închei fără a sublinia devotamentul impresionant al dirijorului față de cauza propagării marii muzici ; în zile extrem de aglomerate, cînd se prezentase publicului bucureștean în fruntea Filarmonicii brașovene și se pregătea pentru un concert la pupitrul Orchestrei Radioteleviziunii, el a găsit totuși energia și timpul pentru a susține și acest program, conștient fiind de imensa semnificație educativă a unor asemenea seri muzicale dedicate tineretului studios. Se cuvine a adresa și mulțumirile noastre orchestrei, precum și solistului Ștefan Ruha, care s-au concentrat pentru a realiza, în condiții dificile, o interpretare corespunzătoare a capodoperelor brahmsiene, presărate cu momente revelatorii.

Alfred HOFFMAN

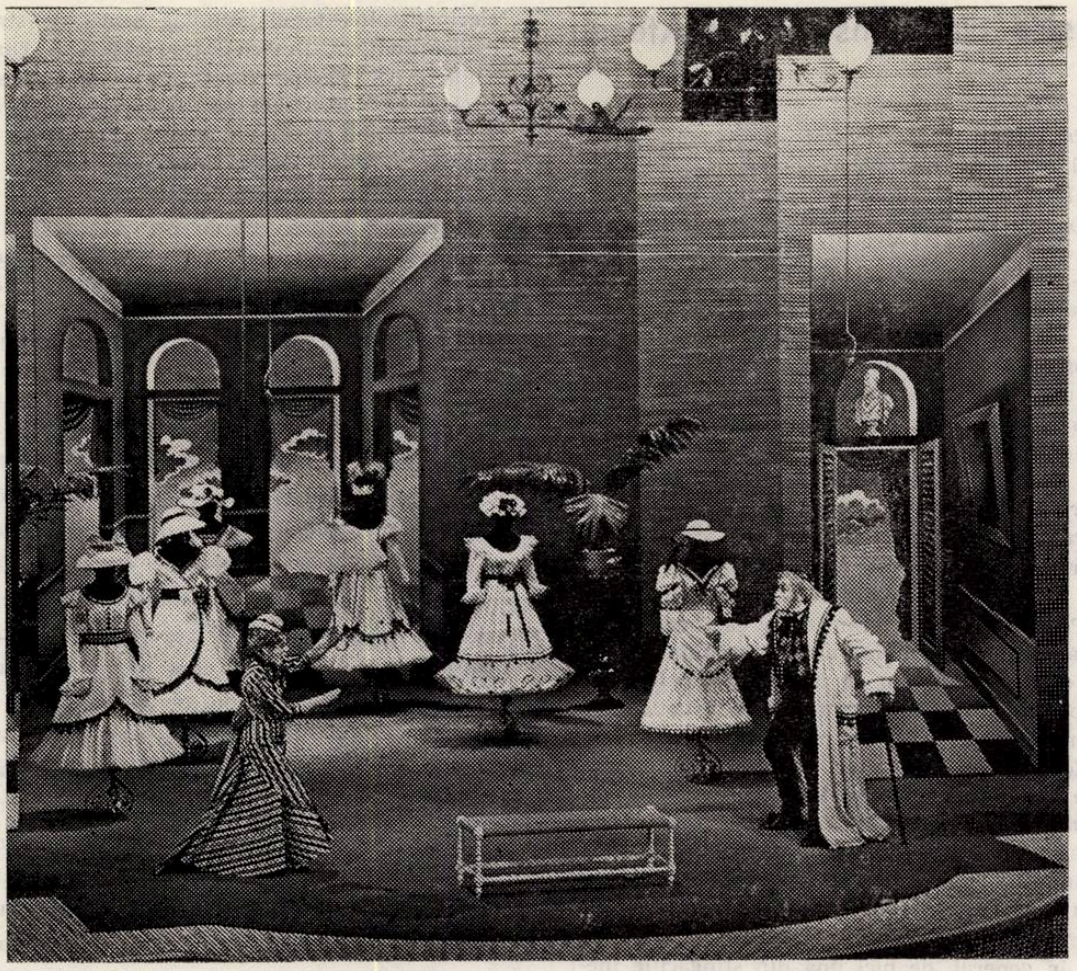
Turneul Operei de Stat din Berlin la București

Zilele prieteniei și culturii Republicii Democrate Germane în țara noastră ne-au prilejuit reîntîlnirea cu minunatul colectiv artistic al Operei de Stat din Berlin. Am așteptat cu nerăbdare noile propuneri muzical-scenice ale oaspeților berlinezi, care aveau și de astă dată titluri de referință din repertoriul liric : *Nunta lui Figaro* de Mozart și *Don Pasquale* de Donizetti. Două titluri, două capodopere ale genului, două posibilități de exprimare și nu în ultimul rînd două ocazii de evaluare a tendințelor manifestate în teatrul liric modern, tendințe în cadrul cărora creatorii Operei de Stat din Berlin au, după cum se știe, un cuvînt important de spus.

Spectacolul cu *Nunta lui Figaro*, primul contact cu trupa berlineză, ne-a dezvăluit încă o dată spiritul de echipă ce domnește cu autoritate la Opera de Stat din Berlin. Cronicarul doritor să evidențieze individualități este pus în încurcătură în fața perfectei unități în care se desfășoară șirul de momente muzicale legate în mod organic și funcțional în cadrul unui întreg construit cu măiestrie de regizorul spectacolului, marele cîntăreț Theo Adam, credincios pînă la amănunt partiturii muzicale și de aceea reușind să facă confundabilă performanța actoricească cu cea muzicală. La aceasta din urmă, contribuția orchestrei este magistrală, și nu poate fi altfel dacă ne gîndim că la pupitru se afla dirijorul Otmar Suitner, maestru al sonorităților și timbrurilor, potrivind cu mare știință intensitățile și evidențiind în chip elocvent rolul primordial al vocii în teatrul liric, voce care este servită de orchestră doar atunci cînd aceasta știe să se încadreze într-un rol de acompaniator, fără ca prin aceasta personalitatea ei sonoră și timbrală să fie știrbită.

Spațiul scenic judicios organizat prin decoruri de concepție modernă dar respectînd tradiția a fost umplut în permanență de evenimente actoricești servite, după cum spuneam, de cîntăreți acționînd în echipă. Dar preocuparea pentru perfecțiunea de ansamblu nu se face totuși în detrimetrul individualităților și de aceea va trebui să vorbim despre frumusețea vocii lui Claudio Nicolai, în rolul Contelui, despre irezistibilul Cherubino creat de Ute Trekel-Burckhardt, despre prezența virilă voit subliniată de regie a lui Joseph Dene în rolul lui Figaro sau despre subtil creionatele roluri „secundare" ale lui Basilio și Bartolo de către Harald Neukirch și, respectiv, Peter Olesch.

Programul de la spectacolul cu *Don Pasquale* de Donizetti ne-a atras atenția asupra unui amănunt : am citit că avem de a face cu o „traducere din italiană și prelucrare pentru scenă". Neesențial, poate, pentru mulți dintre cei care au contestat acest lucru la lectură, faptul ne-a apărut ca un punct de plecare, chiar, pentru tot ceea ce a însemnat viziunea regizorală semnată de Horst Bonnet. Am avut impresia că transferul în lumea operetei germane și chiar a cabaretului, pe care regizorul l-a operat perfect con-



Don Pasquale

ştient, s-a datorat în mare măsură necesităţilor specifice de limbă cerute de noul text german. Desigur, punctul nostru de vedere ar putea fi combătut de alte condeie care ar sublinia în primul rînd noutatea montării, elementul modern al concepţiei de punere în scenă. Acest lucru reprezintă nu numai o realitate ci şi una dintre reuşitele esenţiale ale spectacolului *Don Pasquale*, dar credem că textul german a constituit şi el un argument în sprijinul conducerii firului povestirii în direcţia şi cu mijloacele propuse nouă de Horst Bonnet.

Dacă în cazul *Nunţii lui Figaro* respectarea stilistică era una dintre datele integrate perfect în spectacol, în cazul lui *Don Pasquale* părăsim în oarecare măsură atmosfera italiană. La început se pot naşte unele rezerve datorate ineditului, dar aceste rezerve pier cu desăvîrşire pe parcursul spectacolului, pentru că ceea ce ni se înfăţişează se justifică perfect şi nu face nici un rabat sub aspect muzical. Orchestra dirijată de reputatul muzician Heinz Fricke ne încîntă, iar echipa de cîntăreţi-actori, cu un Peter Olesch de zile mari în rolul lui Pasquale ; cu o Norină de o prezenţă scenică remarcabilă — Isabella Nawe ; cu un Ernesto inegalabil, posesor al unei şcoli de cînt de mare clasă — şi l-am numit aici pe tenorul Eberhard Büchner — realizează adevărate tururi de forţă muzicale şi actoriceşti într-o scenografie de o rafinată concepţie, semnată de Werner Schultz.

Adevărate spectacole-eveniment, prezenţele Operei de Stat din Berlin pe scena Operei Române ne-au bucurat şi au făcut ca, pentru o clipă, să părăsim atitudinea oarecum rece şi distantă a cronicarului şi să trecem în tabăra spectatorului entuziast, aplaudînd fără opreliştile şi prejudecăţile unei bresle obligate de cele mai multe ori să noteze şi să vîneze erori.

Conferinţa de presă dinaintea spectacolelor Operei de Stat din Berlin a atins o serie de probleme interesante de interes comun. Am reţinut dorinţa de amplificare a legăturilor culturale dintre ţara noastră şi Republica Democrată Germană. Socotim că înfăptuirea acestui lucru este deosebit de folositoare pentru ambele părţi, pentru cunoaşterea mai aprofundată a valorilor adevărate din cele mai diverse domenii ale culturii, valori între care se situează la loc de cinste şi întreaga activitate artistică desfăşurată de excelentul colectiv al Operei de Stat din Berlin.

Vladimir POPESCU-DEVESELU

Orchestra din Constanța la Ateneu

Cînd Paul Staicu m-a invitat să particip la un concert al formației simfonice constănțene, în cadrul tradiționalului festival „Pontica", am încercat o mare bucurie pentru că aflam despre nașterea unei noi orchestre pe harta muzicală a țării. Sentimentul de satisfacție era sporit de mai multe temeiuri : Constanța a arătat în ultimii ani că este un centru muzical *viu* și Teatrul Liric de aici, care găzduiește cu regularitate festivalurile de operă și balet de primăvară — una din inițiativele de mare viitor, după părerea mea — și care înglobează în prezent și orchestra simfonică de sine stătătoare, recent înființată, are toate șansele, acum cu atît mai mult, să devină acel focar de cultură, cu resurse multilaterale, esențial pentru inima Dobrogei și pentru a arăta oaspeților extrem de numeroși ai litoralului românesc resursele infinite ale talentului ce rodește pe acest pămînt. Pe de altă parte, eram sigur că Paul Staicu, care a arătat din vremea cînd anima formația „Camerata" că este un muzician de mare temeinicie, cu o pasiune pentru finisare, pentru munca artistică, tenace și profundă, avea să dea de la început Orchestrei Simfonice din Constanța un prestigiu notabil.

Se pare că nu m-am înșelat în aceste presupuneri ; și regretul de a nu fi putut participa la acel concert al noii formații din cadrul „Ponticei" a fost curînd șters de impresia extrem de pozitivă lăsată de prima apariție a muzicienilor constănțeni la Ateneu, într-o duminică dimineața, 9 decembrie 1979. Concertul nu a suferit, în general, de nici una din stîngăciile inerente, de obicei, începuturilor ci a constituit o dimineață de muzică de excelentă calitate, care lăsa să străbată, dincolo de acuratețea redării partiturilor, voluptatea urmăririi unor coordonate stilistice înalte, a unor obiective de cultură muzicală evoluată.

Aceasta, chiar de la prima piesă, *Simfonia concertantă în mi bemol major*, K.V. 299 de Mozart, pentru redarea căreia, Paul Staicu, ce apărea în postura originală de dirijor de la pupitrul cornistului solist, și-a asigurat concursul foștilor săi colegi din timpul studiilor de la Praga, numărați astăzi printre cei mai distinși instrumentiști ai Cehoslovaciei : oboista Ludmila Jezova, clarinetistul Milan Etlik și fagotistul Miloslav Masier. Toți împreună, secondați nu numai cu corectitudine dar chiar cu o atitudine *creatoare*, de partener muzical eficient, de către orchestră, ne-au dat o tălmăcire de autentică frumusețe a lucrării. Calitatea interpretării reieșea din emoția neuzată, spontană, pe care o genera și din lumina puternică aruncată asupra unui text ce poate surprinde și la a suta audiere, prin savoarea timbrală a dialogurilor între soliști, prin echilibrul suprem realizat între contribuțiile diferitelor glasuri instrumentale, prin palpitarea fiecărui element tematic, supus travaliului dezvoltător mozartian lipsit de cel mai mic coeficient de banal sau rutină. Am prețuit revigorarea, constatată cu acest prilej, a calităților solistice ale lui Paul Staicu, ca și expresivitatea cîntului, colorat de un *vibrato* bogat dar pururi de bun gust, al oboistei, precizia și incisivitatea contribuției clarinetistului, tonul catifelat, scutit de stridențe — evidențiind un timbru caracteristic, o cantabilitate caldă — al fagotistului. Cît privește orchestra, ea a dovedit că, îndrumată de Staicu, se orientează de la aceste începuturi spre frazarea mozartiană clar articulată, plină de sevă interioară, în care nici un sunet nu este indiferent sau tern.

Serenada pentru coarde op. 48 în do major de Ceaikovski ne-a apărut de o eleganță ușor vetustă, dar atît de fermecătoare în parfumul ei de epocă, în care cu deosebire *Valsul* evocă tablouri de pastel din veacul XIX, cu figuri antrenate în vîrtejul dansului, îndărătul unui văl făcut din amintiri duioase. Asemenea piesă este binevenită astăzi tocmai în măsura în care evocă asocieri poetice, ecouri romantice de demult ; ceea ce a fost cazul în această redare, dincolo de acuratețea ei de la sine înțeleasă.

În fine, ajungem și la realizarea cea mai deplină a concertului, cea a genialelor *Trei piese pentru orchestră de coarde* de Constantin Silvestri, una din creațiile ce pot aspira la recunoașterea mondială în cadrul genului respectiv. Pot afirma că Paul Staicu și orchestra din Constanța ne-au oferit cea mai bună versiune a lucrării din cele pe care memoria le poate enumera. Esențele folclorice au fost distilate cu un rafinament exemplar, fiecare amănunt, atît de prețios, al scriiturii a fost pus în valoare în spiritul unei exemplare patimi a disecării — pînă la ultimele consecințe — a partiturii. Iar dincolo de munca, evidentă, de șlefuire a unui asemenea diamant sonor, s-a păstrat naturalețea și caracterul curgător, ca al unei improvizații — atribut esențial pentru respectarea suflului originar al unei asemenea muzici.

A. H.

Opere în sala de concert

Interesul mereu crescînd al publicului larg pentru muzica veacurilor trecute, mai cu seamă din epoca Barocului și a clasicismului timpuriu, a dus pretutindeni — după cum am putut constata și noi în stagiunile recente — la înființarea a numeroase formații specializate în interpretarea repertoriului epocii respective, atît în ceea ce privește muzica instrumentală, cît și cea de operă. Ansamblul italian „La giovane lirica" face parte din această ultimă categorie ; el cultivă genul operei din secolul al 18-lea și începutul secolului al 19-lea, după cum ne-a dovedit-o cu cele patru lucrări prezentate în cadrul a două concerte-spectacol susținute la Ateneul Român și la Sala mică a Palatului. Autorii lor sînt :

PERGOLESI, HASSE, ROSSINI

Capodopera în domeniul teatrului liric a lui Giovanni Battista Pergolesi, *La serva padrona* (Slujnica stăpînă), este bine cunoscută publicului nostru din interpretările anterioare ale unor artiști români. Să reamintim doar că a fost scrisă în 1733 de un autor în vîrstă de 23 de ani și că marchează o etapă în istoria operei, aceea a ridicării intermediilor comice — destinate inițial a fi reprezentate în pauzele spectacolelor de „opera seria" — la rangul de opere comice independente. *La serva padrona*, intermediu scurt, colorat, grațios și lejer, este fără îndoială o miniatură, dar o miniatură de geniu. Bogăția inspirației melodice, siguranța expresiei sentimentelor și a caracterizării personajelor fac din Pergolesi — stins din viață la 26 de ani ! — un predecesor al lui Mozart.

Punerea în scenă a urmărit evidențierea celor doi factori indisolubil legați de desfășurarea operei : cîntăreții și orchestra, aceasta din urmă nerezumîndu-se la rolul de simplă acompaniatoare, ci colaborînd activ la acțiune. Instrumentiștii formației camerale au fost așezați într-o parte a podiumului, în timp ce soliștii vocali au evoluat (în costume de epocă, cu mișcare scenică și într-un cadru scenografic abil sugerat prin cîteva elemente de decor și recuzită) în cealaltă parte. Mica orchestră condusă de dirijorul Luciano Bettarini — care asigură și direcția artistică a ansamblului — a știut să releve efectele instrumentale neprevăzute, adeseori savuroase. Dintre cei doi soliști vocali, am apreciat cu deosebire glasul generos de bas al lui Vito Maria Brunetti (Umberto), excelent în aria *Sempre in contrasti*. Soprana Maria Luisa Zeri (Serpina) a fost volubilă, spirituală, constituind o prezență agreabilă.

În aceeași manieră de prezentare scenică ni s-a oferit opera *Larinda e Vanesio* de Johann Adolf Hasse (1699—1783), compozitor german stabilit în Italia, pentru a rămîne în istoria muzicii ca un reprezentant de frunte al școlii napolitane de operă. Lucrarea constituie de fapt un triptic de intermedii (dintre care primele două comice, cu iz de farsă, iar al treilea liric), inspirate din comedia lui Molière, *Burghezul gentilom*. Ca și Serpina din *La serva padrona*, Larinda caută să cucerească un bărbat pentru a se căsători cu el, folosind însă mijloacele unui travesti. Muzica, plină de vioiciune, prezintă unele reminiscențe din Pergolesi, cu arii „da capo" acompaniate de orchestră și recitative în care vocea este însoțită de „basso continuo". Din nou Maria Luica Zeri (Larinda), dar avînd ca partener pe Franco Boscolo (Vanesio), au creat personaje de o volubilitate specific italiană, în cadrul unui joc de scenă spiritual.

În repertoriul abordat, compania „La giovane lirica" depășește uneori, dar nu cu mult, limitele secolului al 18-lea. Este cazul celor două opere de Rossini, prezentate la București, creații de tinerețe, scrise în 1810 și 1812, la vîrsta de 18, respectiv 20 de ani. *La cambiale di matrimonio* (Polița de căsătorie) este o farsă compusă în cîteva zile la Veneția, cînd Rossini — încă elev al Liceului muzical din Bologna — a fost chemat urgent pentru a pune pe muzică un libret al lui Gaetano Rossi. A doua, intitulată *L'inganno felice* (Stratagema fericită), a fost scrisă cu doi ani mai tîrziu tot la Veneția, caracterul ei fiind acela de melodramă în stilul de „grand opéra", care se profila la orizont. Rolurile principale, în ambele lucrări, au fost susținute de Angelo degli Innocenti, un tenor liric-lejer capabil să execute în cel mai autentic stil rossinian dificilele vocalize cu ornamentații, și de soprana Mariangela Rosati, o cîntăreață plină de temperament. La pupitru s-a aflat, de data aceasta, dirijorul Rino Marrone, un șef de orchestră bun cunoscător al muzicii lui Rossini, în cele două ipostaze atît de diferite : opera bufă și melodrama.

Un colectiv bucureștean reunit în jurul Orchestrei de cameră „Preclasica" a abordat în aceeași perioadă o capodoperă a teatrului liric englez din epoca Barocului, opera în trei acte *Dido si Aeneas* de

PURCELL

Unica lucrare în genul operei scrisă de Henry Purcell în 1688, la vîrsta de 29 de ani, pe un libret de Nahum Tate inspirat dintr-un episod al *Eneidei* lui Virgiliu, cuprinde o Uvertură și 38 de „numere" de factură diversă : arii, duete, recitative, coruri, dansuri, desfășurate într-o manieră extrem de concisă, datorită căreia ansamblul celor trei acte corespunde, de fapt, cu durata unui singur act de operă clasică sau romantică. Interpretarea pretinde în consecință o expresie puternic concentrată, redusă la esență, pentru a reda doar în puține minute întreaga bogăție de sentimente cuprinsă într-o arie, un duet, un cor. Reușita majoră a realizării interpretative a aparținut grupului coral alcătuit din membri ai corului Filarmonicii „George Enescu" sub conducerea dirijorului Voicu Enăchescu. Cele două roluri titulare au fost parcurse în maniera viguroasă, dar simplă, specific purcelliană, de către Adina Iurașcu (Dido) și Eduard Tumageanian (Aeneas). Afirmată în vremea din urmă ca un talent remarcabil, Adina Iurașcu a încărcat rolul Didonei de tragismul care-i este propriu, mai ales în marea arie-lamento din finalul operei. Eduard Tumageanian a conturat cu succes — vocal și expresiv — caracterul hotărît al lui Aeneas. Au mai adus contribuții utile Nora Enăchescu, Nicolae Urziceanu, Emma Lehrer, Paulina Stavarache și Vasile Huzum. Orchestra „Preclasica", dirijată de Vasile Ionescu, a asigurat suportul viu, plin de vitalitate, ce definește muzica instrumentală a lui Purcell. În nota cerințelor, acompaniamentul recitativelor, asigurat de Cornelia Petrescu la clavecin și Dan Petrescu la violoncel.

Edgar ELIAN

Concert-dezbatere la Radiotelevizlune

Concertele-dezbatere au pornit din nou la Radioteleviziune, după o pauză de un an. Excelentă selecția materialului, în premieră, cu o singură excepție, expus la o ținută interpretativă exemplară.

Sincronie de Ștefan Niculescu e un produs înșelător, scăpînd rigorii datului geografic ori cronologic, dar în fond profund românesc. Specia universalului în care se înscrie conține și experiențe extra-europene. Coerența și simplitatea legilor care structurează această muzică, fascinantă melodic, trimite spre un strat arhetipal. Altminteri privind lucrurile, se poate discerne aci simplitatea savantă, dobîndită după aflarea unei forme de energie, precum și a mecanismului ei generativ. Asemeni artelor străvechi, bogăția și pregnanța mijloacelor rezultă din interacțiunea unor legi laconice. Una dintre ele, pe care Ștefan Niculescu o face să lucreze la toate nivelurile discursului muzical, este eterofonia. Creațiile sale, diverse ca limbaj, răspund pozitiv, toate, privind din această perspectivă. Analizată ca tip sintetic opozabil omofoniei și polifoniei, eterofonia se constituie într-un principiu mai general de ordine, ca o sinteză ideală în relația abstractă unu-multiplu, ori într-una mai concretă referitoare la raportul dintre individ și colectivitate, dintre libertate și necesitate în creația muzicii. La acest nivel, *Sincronie* oferă un răspuns de convingătoare eficacitate la o întrebare foarte actuală a muzicii : cum poate o anume operă stimula spontaneitatea creativă a grupului de instrumentiști (admiși aci 4 pînă la 12), fără ca improvizația să atenteze la individualitatea precisă a acelei opere ? Soluția o aduce raportul stabilit între notația riguroasă a muzicii conținută în știme și relativa impreciziune a partiturii, avînd aspectul unei scheme de asamblare. Eterofonia se proiectează aci asupra arhitectonicii închipuită ca o devenire abia perceptibilă între entropie și ordinea desăvîrșită simbolizată printr-un unison, care prin firea lucrurilor nu se poate menține mai mult decît ar ține o pauză între două respirații. Imobilitatea aparentă a structurii, obstinarea aceluiași element melodic, efectul incantatoriu al ansamblului produc aci un specimen foarte original al artei minimale, unde se poate recunoaște mîna unui maestru. Condiția pentru ca această muzică să-și poată comunica mesajul ei captivant era disponibilitatea creativă a instrumentiștilor. În versiunea interpretată de ansamblul „Hyperion" condus de Iancu Dumitrescu cu prima audiție a *Sincroniei* satisfacția a fost deplină.

Componistic, fizionomia ageră a lui Mihai Moldovan se discerne de la oricare depărtare. Chiar cînd se supune regulilor unui gen tradițional în extrema răsăriteană a continentului asiatic, precum piesa pentru flaut, corn și percuție, intitulată *Imaginați-vă un spectacol kabuki*. Oare personalitatea lui Mihai Moldovan se supune sau mai degrabă este servită de genul care prin regulile sale alternează vigoarea explozivă a atacurilor cu rafinamentele timbrale, gen anume cultivat pentru capacitatea lui de a însămînța și întreține un suspense sonor ? Iată un prilej pentru a constata că în fond toată opera acestui autor, generos ajutat de imaginație, s-a realizat cu spontaneitate după o asemenea schemă. Deși împrejurările l-au adus prea puțin pînă acum în preajma scenei, vocația lui pare a fi totuși teatrul. Evenimentul pregnant care să epateze, apariția lui pregătită cu strategie anume ca surpriza să fie maximă, gustul sonorității rafinate sînt instrumentele pe care le pune de regulă în acțiune. *Imaginați-vă un spectacol kabuki* reușește să fie o impresionantă potențare a opoziției dintre gingășie și violență. Meritul ansamblului Omnia (Sevastița Lipoczi, Nicolae Bănică, Gabriel Teodorescu) este de a fi prezentat compoziția într-o altă versiune convingătoare, după premierea din primăvară dominată de personalitatea flautistului Voicu Vasinca.

După tipicul unui gen, de asemeni consacrat prin îndelungată și amplă tradiție, Tudor Ciortea a compus un joc elegant, unde bucuria cîntării și plăcerea armoniilor cu cadențe înșelătoare se comunică lesne auditoriului. Inspirate intervenții de corn, oboi și percuție au accentuat eficacitatea unei scrieturi care cere măiestrie polifonică și har melodic. Succesul primei audiții intitulată *Șase madrigale pe versuri și melodii ale luthiștilor spanioli din secolele 15—16* nu poate fi despărțit de impresia excelentă pe care a lăsat-o grupul vocal al formației „Lira" : Octavia Noaghea, Livia Vasilescu, Ileana Rațiu, Catrinel Vlad, Elena Stănescu, prin acurateță și cultura stilului.

Tinerii au întotdeauna locul lor în aceste concerte de muzică românească. *Variațiuni pentru violoncel solo* au confirmat seriozitatea cu care Cristian Brâncuși s-a apropiat de compoziție. Piesei îi reușește să fie o cîntare frumoasă, trainic echilibrată, atestînd asimilarea creatoare a modelelor contemporane, precum Nomos Alpha a lui Xenakis și lucrările ultime ale repertoriului românesc pentru acest instrument. Interpretarea lui Marcel Spinei a evidențiat bunele rezultate ale școlii românești în materie de colaborare între compozitor și interpret.

În fine, *Solo*-uri pentru pian și violoncel atestau că Mihaela Sturza-Gavrilă a evoluat mai decis spre poetica timbrurilor unde dispune de un bagaj temeinic. Cu cît ajunge mai direct la această adresă, cînd între mai multe trasee optează pentru cel mai simplu, rezultatul este remarcabil. Violoncelistul Dimitrie Rîpeanu a intuit cu talent, ca de obicei în interpretările sale de muzică nouă, substanța acestei pagini.

Radu STAN

Tribuna tinerilor compozitori și a tinerilor soliști laureați

Printre lăudabilele inițiative ale Radioteleviziunii se numără și concertele în care protagoniștii sînt tineri interpreți, compozitori sau dirijori care au obținut trofee naționale și internaționale.

Concertul Orchestrei de studio a Radioteleviziunii, sub conducerea lui Ludovic Baci, a oferit publicului spectator un program variat care a adus în atenția noastră o compoziție a lui Vincențiu Cristian Coban și trei momente interpretative susținute de Ioana Ostafie — violoncel, Szilaghi Karoly — bariton și Iosif Ioan Prunner — pian.

Nu demult laureat al concursului de compoziție „Uwharrie" din S.U.A. pentru piesa *Metabole II-Katabole* (clarinet și percuție), tînărul absolvent al Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București Vincențiu Cristian Coban a prezentat *Cantata pentru 40 soliști și înregistrare de muzică populară*. Lucrarea reușește o perfectă contopire a înregistrării (autentice) de pe bandă cu ansamblul celor 40 de soliști, fiecare dintre ei cu propria-i individualitate avînd ca rezultantă o muzică cu sonorități ancestrale, pure.

Posesoare a unui bogat palmares de premii (împreună cu trioul : premiul I la Festivalul școlilor de artă — 1972, premiul I la Festivalul de muzică românească și Festivalul de muzică de cameră — Brașov 1976, laureată în 1976 și 1977 la Interbalcaniada de la Salonic — Grecia și premiul I la ambele ediții ale Festivalului național „Cîntarea României"), tînăra violoncelistă Ioana Ostafie a interpretat o lucrare „cheie" a repertoriului acestui instrument, *Concertul pentru violoncel și orchestră în la minor* de Robert Schumann. Temperament liric, Ioana Ostafie a dat interpretării sale o tentă personală, lucrarea căpătînd în unele momente aspectul unei piese camerale. Desigur că orele de pregătire cu marele violoncelist francez Pierre Fournier au contribuit la consolidarea unor cunoștințe tehnice care se cer îmbogățite pentru a dubla inteligența artistică pe care o are tînăra noastră interpretă.

Baritonul Szilaghi Karoly, solist al Operei maghiare din Cluj-Napoca, laureat cu premiul II la Concursul de canto „Maria Canals" — Barcelona — 1977, a prezentat un microrecital alcătuit din 3 arii de operă aparținînd unor compozitori de facturi total diferite : Ombra mai fù din opera *Xerxes* de G. F. Händel, „Aria Luceafărului" din *Tannhäuser* de Richard Wagner și „Eri tu" din *Bal mascat* de Giuseppe Verdi.

Cu o voce de o calitate deosebită, interpretul s-a adaptat fiecărui stil impus de lucrare, reușind sobrietatea cerută de muzica lui Händel, romantismul seren al muzicii lui Wagner din această piesă și dramatismul elocvent al operelor lui Verdi. Foarte muzical, posedînd o respirație amplă și un bun dozaj, Szilaghi a confirmat o dată în plus calitățile școlii românești de canto, fiind foarte autentic în muzica lui Verdi, compozitorul care este și cel mai adesea cîntat pe scenele noastre.

Lucrare de succes în repertoriul pianistic, *Concertul KV 488* de W. A. Mozart a fost interpretat în același concert de Iosif Ioan Prunner. Descendent al unei familii de rafinați muzicieni, tînărul pianist a făcut dovada unor calități remarcabile, care se văd cu multă ușurință de la primele acorduri. Muzica face parte din ființa sa, tehnica nu este urmărită de dragul tehnicii, totul este bine gîndit, sobru, fără efuziuni, ceea ce rezultă fiind autentic și de un foarte bun gust.

Orchestra, sub bagheta acestui ales muzician care este Ludovic Baci, a fost și ea la înălțime, completînd paleta sonoră a lucrărilor prezentate.

Mihaela NICULESCU

Treptele afirmării artistice

O foarte tînără elevă din Brașov, pianista Dana Nigrim deschide această nouă serie de recitaluri la Studioul Ateneului. Dana Nigrim posedă o tehnică limpede și alertă, un sunet frumos și inteligență în frazare. *Sonata în Do major, opus 2 nr. 3* de Beethoven era, înainte de orice, frazată cu bun simț muzical, de o simplitate care sublinia mai ales prospețimea imaginilor. Dacă aici, în *Sonata* de Beethoven rămăsesem oarecum cu impresia că Dana Nigrim ar putea fi mai expresivă (chiar dacă piesa are o transparență în care o afectivitate prea terestră i-ar tulbura sensul), cele două *Rapsodii opus 119* (în *si minor* și în *sol minor)* de Brahms ne-au lăsat să întrevedem mult mai bine sensibilitatea tinerei pianiste, în pofida faptului că, muzical, erau mai puțin realizate.

Bine pregătită, sensibilă, noua noastră cunoștință muzicală ne-a făcut o reală plăcere și ne-a dat speranța afirmării unui talent pianistic.

* * *

Violoncelistul Eugen Mantu se află într-un moment important al evoluției sale instrumentale : realizarea acelui salt, pe care de altfel îl așteptam, ce-i deschide perspective artistice. O explicație mai detaliată ar putea fi aceasta : peste vivacitatea tehnică și ardoarea — uneori exagerată — a trăsăturii, se adaugă acum un control constant al sonorității și preocuparea predominantă pentru logica frazării gîndită din punctul de vedere al întregii piese. Rezultanta este o manieră în care tensiunea mereu prezentă este mereu stăpînită și care păstrînd impetuozitatea dar aliindu-și o anumită subtilitate sonoră, poate deveni captivantă.

Noul echilibru, chiar dacă mai este uneori fluctuant datorită mai ales unei crispări instrumentale ce mai persistă, constituie totuși un cîștig important. Eugen

Mantu demonstrează că poate deveni ceea ce am crezut întotdeauna că va deveni, un violoncelist artist.

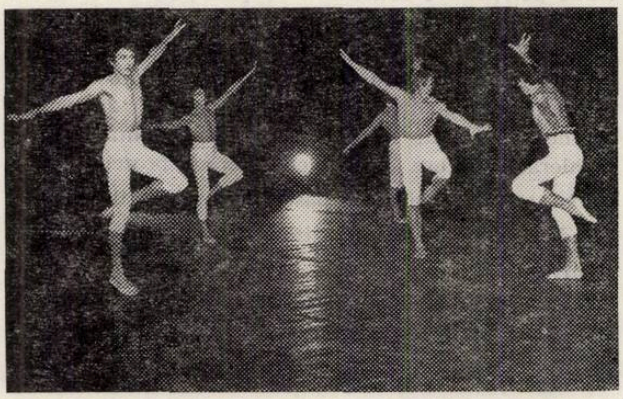
* * *

La pian consemnăm prezența Magdei Buciu, de un profesionalism cu atît mai încîntător cu cît era mai dezinvolt.

Dan SCURTULESCU

Camerata coregrafică

Spectacolul de balet realizat în regia și coregrafia lui Pavel Rotaru prezintă formula mai puțin obișnuită a baletului inspirat din repertoriul cameral. Formula este cu atît mai originală cu cît recitalul coregrafic propriu-zis este însoțit de ansamblul muzical prezent direct pe scenă alături de dansatori, ceea ce creează o relație nouă între muzică și interpretarea coregrafică. Astfel acompaniametul muzical ne apare, fie ca fundal sonor discret, grațios și calm (în piese ca *Miniaturi* de V. Jianu, *Clipe* pe muzică de Ravel, *Apollo Musagète* al lui Igor Stravinski), fie ca element sugerînd prin interpretare și costumație barocă o atmosferă anume (*Grand Noneto* de L. Spohr), sau se desfășoară printr-o participare solistică de prim plan într-un dialog egal cu interpreții partiturii coregrafice, așa cum este *Toaca*, ultima piesă a spectacolului „Cameratei".

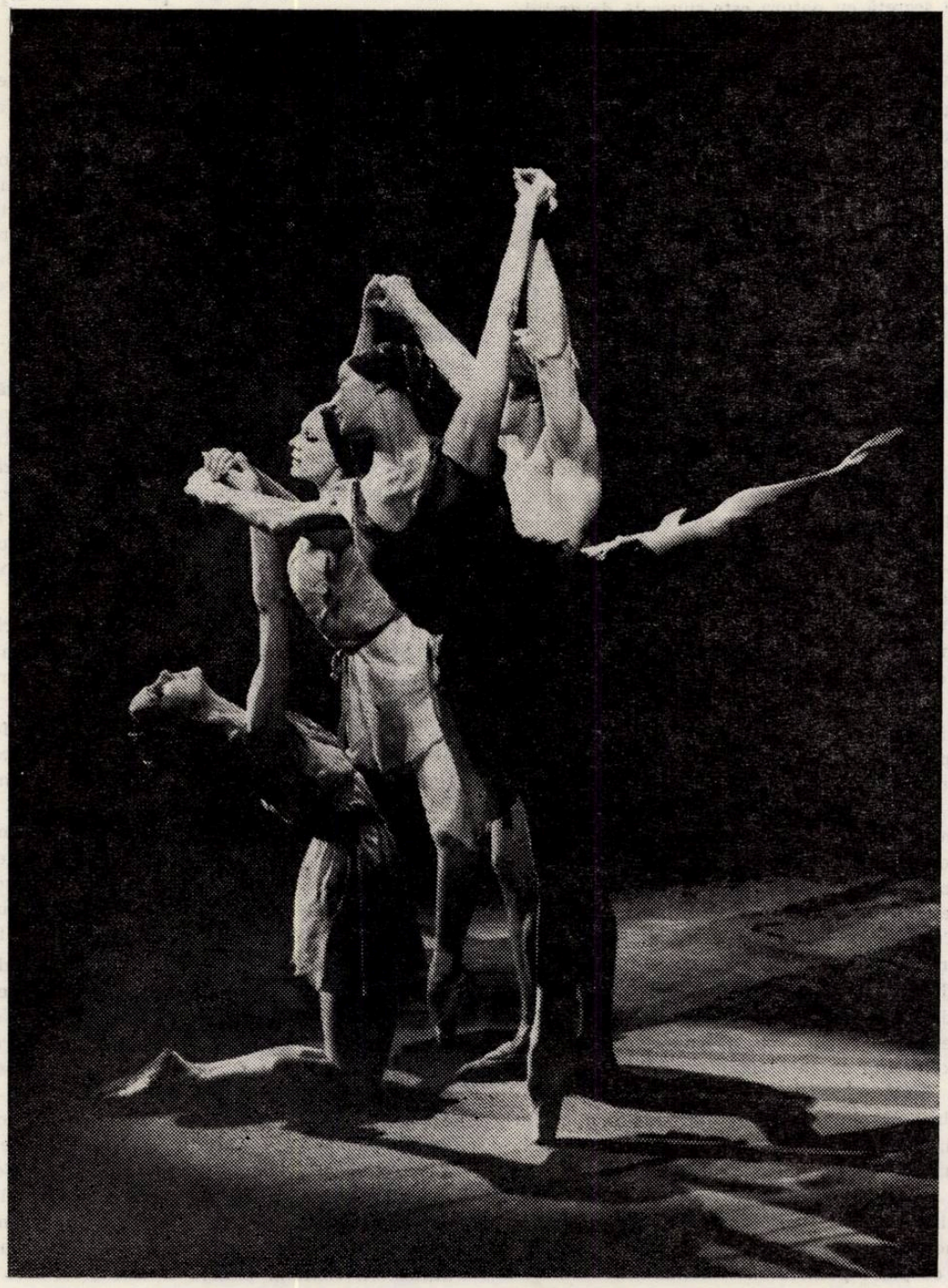


Apreciind valoroasa interpretare a formației, care a contribuit la reușita spectacolului menționăm pe instrumentiștii : Nicolae Voicu (prim concertmaistru), Emil Săvescu (cello), Simona Cojos (harpă), Ion Bădănoiu (corn), Edy Guți (oboi), Victor Karpatti (fagot), Ion Ciortan (claniret), Victoria Abramovici (flaut), Alecu Leseanu (violă), Marian Tache (vioară), Dumitru Loghin (contrabas), Ion Maxim și Alexandru Nagy (percuție).

Spectacolul reunește piese muzicale de factură deosebită, ce se succed într-un recital de dans, sensibil marcat de prezența pe podiumul scenei a ansamblului muzical. Coregrafia debutează cu ipostazele din *Clipe* pe muzică de M. Ravel, care prezintă pulsul sentimentelor și al împlinirilor caracteristice clasicului cuplu (interpreți : Aurora Rotaru și Pavel Rotaru). *Miniaturile* coregrafice pe muzică de V. Jianu creează atmosfera însuflețită de umorul, grația și vivacitatea mișcărilor inspirate din dansul popular, firesc executate de dansatorii Ioana Negutz, Virgil Paleru, Mihai Ciortea și Florin Mateescu. *Grand Noneto* pe muzică de L. Spohr realizează atît prin caracterul interpretării cît și prin simpla prezență a ansamblului devenit personaj datorită costumației de epocă, atmosfera specifică rococoului galant al secolului al XVIII-lea. Mișcările de ansamblu ca și atitudinile soliștilor urmăresc transpunerea fidelă a unui stil retrospectiv de dans, subliniat prin elementele tehnice aparținînd îndeosebi vechii școli italiene. Poezia naivă a mișcărilor executate sub arcuirea ghirlandelor de flori alternează cu ritmurile nervoase sau destinse prin care interpreții reușesc să exprime bucuria simplă și plăcerea pură a dansului.

O piesă consacrată din repertoriul clasic de balet, inclusă în programul „Cameratei" a fost *Apollo Musagète* de Igor Stravinski. Dialogul lui Apollo cu legendarele muze capătă în viziunea și interpretarea coregrafică a lui Pavel Rotaru trăsături de echilibru și nobilă sobrietate, fiind susținut de replica expresivă a interpretelor Cristina Hamel, Cristina Saru și Aurora Rotaru în trinitatea muzelor. Desăvîrșita acuratețe tehnică, armonia mișcărilor și atitudinile cizelate ale acestui balet amintesc de plastica ideală a statuilor grecești.

Lucrarea cea mai interesantă din spectacolul „Cameratei" o constituie însă *Toaca*, pe motive compuse de Ion Maxim pentru instrumente de percuție, lucrare ce a trecut cu succes rampa, datorită originalei valorificări a percuției instrumentale într-o adevărată apoteoză coregrafică a ritmurilor. Această realizare justifică posibilitățile tînărului studio inițiat de Pavel Rotaru de a adăuga serioasei formații clasice și sugestiile dansului modern bazat pe metafora poetică și filosofică în locul tradiționalei întruchipări epice. Ideea a pornit de la interpretul și regizorul Pavel Rotaru care și-a dorit un dans energic executat numai de grupul de dansatori după motive muzicale de percuție. Succesul dansului care dura inițial cîteva minute a încurajat și stimulat la amplificarea partiturii muzicale și implicit a celei coregrafice cu noi motive. Astfel, la instrumentele de percuție din lemn s-au adăugat sonorități originale datorate unor instrumente mai puțin obișnuite (buhai, bici, fierăstrău etc. preluate din tradiția riturilor folclorice. Cu ajutorul



Apollo Musagète de Stravinski

acestor noi instrumente care acopereau și registrul grav se putea sugera o anume atmosferă de complexitate tainică și stranie, vizualizată prin plastica originală a unor mișcări de dans minuțios elaborate. *Toaca* debutează cu o introducere executată la instrumente de percuție de fier (nicovală) ce pregătește cadrul desfășurării unor ritmuri pe motive laice și religioase relevînd caracterul profan sau aluziile mitologice ale dansurilor ce vor urma. Acompaniamentul ritmic sugestiv însoțește apoi evoluția părții solistice susținută cu o forță de expresie unică de George Bodnarciuc ale cărui mișcări înfățișează

gesturile aspre ale omului angajat în dialog direct cu natura, efortul lucrătorului a cărui existență este condiționată de rodnicia și fertilitatea pămîntului. Comuniunea secretă cu natura este sugerată de gestul omului care se apleacă și ascultă glasul din adîncuri. Aceste mișcări fac trecerea la scena „sfatului" bărbaților a căror dispută însuflețită și pact final sînt traduse în gesturi scurte ce se precipită în ritmuri tot mai alerte și într-un dans energic executat de ansamblu. Urmează un moment de meditație concentrată a personajului (interpret George Bodnarciuc), un fel de introspecție obsedantă ce se desfășoară pe un fundal muzical grav și straniu (motive de hăulită executate la fierăstrău), materializat prin mișcările contorsionate executate de solist, care aproape că nu-și schimbă locul, părînd că se luptă cu el însuși. Mișcările lui sînt dublate de cele ale personajului feminin (interpretă Aurora Rotaru), ce se desprinde ca o apariție imaterială, și însoțește asemenea unui alter-ego evoluția personajului. Dialogul scurt al celor doi soliști care aduce în atenție sugestii referitoare la mitul androginului este reprimat în favoarea personajului inițial care-și învinge oboselile și se regăsește, renunțînd la cunoașterea ipostazelor propriei sale ființe.

Dansul final din *Toaca* este un dans al bărbăției, o jubilare a forței vieții exprimate cu patos în mișcări de ansamblu ce întreține și prelungesc virtuozitatea solistică pentru a se transforma treptat într-o cuceritoare apoteoză a ritmurilor.

Apreciind realizarea artistică și interpretativă a spectacolului coregrafic al „Cameratei", amintim în același timp de succesul de prestigiu de care s-a bucurat formația română de balet la Festivalul internațional de balet de la Kuopio, 1979, din Finlanda. Citățm în acest sens un semnificativ comentariu de presă (apărut în ziarul „Kansan Sana" sub semnătura criticului Kauko Talvio) : „Marcant și original au deschis românii programul lor în Kuopio. Camerata Coregrafica de la Opera Română este cel mai tînăr grup din vara aceasta — nici de doi ani — dar avînd deja activitatea unui grup cu largă experiență. Fondatorul grupului, P. Rotaru, a căpătat reputația internațională în marile balete, de unde a acumulat experiența cu care conduce acum Camerata Coregrafica. După cum arată rafinamentul spectacolului, membrii grupului au căpătat o educație de balet solidă, a cărei bază este baletul clasic. Specialitatea grupului român este dansul după muzica de cameră, unde se întîlnesc în mod atrăgător tradiția baletului clasic și dansul modern. Și în dansurile moderne grupul are eleganța și finețea baletului clasic, ceea ce place publicului. Acordul între muzica de cameră și dans, atinge strălucirea în baletul *Grand Noneto* după muzica lui L. Spohr. O adevărată bijuterie muzicală. ...Cel mai original a fost ultimul dans *Toaca*. Spectacol extraordinar ! Cu această prezentare și cu un program de înalt nivel, românii au căpătat favoarea absolută în Festival. În anul acesta, stelele cele mai strălucitoare ale Festivalului au venit din România".

Emilia ENACHE

Voicu Vasinca și Mircea Ardeleanu într-un recital de prime audiții

Interpretarea muzicii moderne și contemporane pune diferite și complicate probleme în fața celor care o practică. În fapt ele se pot grupa în două mari categorii : de tehnică instrumentală propriu-zisă și interpretativ-estetice. La ora actuală, gîndindu-ne la nivelul de exigență al redării, un interpret trebuie să opteze pentru muzica pe care o cîntă cu precădere ; cea care folosește mijloace de exprimare clasice sau cea care le impune pe cele moderne. Diferența este uneori așa de pronunțată încît încercarea de a le practica pe amîndouă cu același succes este lipsită de eficiență. Desigur și aici există excepții, ceea ce, după cum știm, nu infirmă regula ce vizează o categorie mai largă de interpreți. Noua manieră instrumentală, chiar dacă nu presupune noi aptitudini (în Conservatoare un instrumentist se selectează și formează pe baza unor criterii tradiționale), necesită în orice caz noi deprinderi, noi reflexe, pe scurt, o nouă tehnică bazată în parte pe cea clasică, dar care conține atîtea elemente net diferite de aceasta încît apare sensibil modificată.

Pe de altă parte, muzica contemporană reclamă din partea interpreților ei, pe lîngă virtuozitatea tehnică, un nou mod de a gîndi valoarea contrastelor, a efectelor, o importanță covîrșitoare acordată semnelor de nuanțe și mișcare, rolului simbolic și formal al acestor elemente. Am putea vorbi de acea neobișnuită rigoare sesizată în cadrul unei libertăți mai mult sau mai puțin aparente a improvizației ce urmează legi subtile dar precise în cadrul unor coordonate stabilite. Iată de ce sugeram la început necesitatea existenței unei vocații din partea interpretului care se dedică acestei muzici și conștiința îndeplinirii deliberate și nu ocazionale a gestului interpretativ.

Toate aceste constatări, cunoscute firește de puținii dar valoroșii practicieni ai muzicii moderne, ni le-a prilejuit recitalul flautistului Voicu Vasinca și percuționistului Mircea Ardeleanu al căror program a cuprins în majoritate prime audiții : *Molisation* de Peter Kolman, *Reliefs* de Dan Voiculescu, *Trei improvizații* de Carmen Petra Basacopol, *Sincronie* de Ștefan Niculescu, *Incantații* de André Jolivet, *Zyklus* de Stockhausen, *Sonata* de Tiberiu Olah și *Ecco III* de Iancu Dumitrescu. În prezentarea recitalului, compozitorul Ștefan Niculescu releva o linie conceptuală, chiar dacă uneori mai greu sesizabilă, ce leagă într-o atmosferă comună piesele cîntate și anume prezența la toate a unor aluzii la interferența culturii arhaice extraeuropene cu culturile europene moderne. Calitatea unui recital, admițînd premisa că toate lucrările înscrise sînt de valoare, e dată totuși în ultimă instanță de calitatea interpretării și sub acest aspect cei doi interpreți au demonstrat o ținută remarcabilă. Putem spune că întîlnim la Voicu Vasinca rapiditatea extremă a trecerilor de la o stare emoțională la alta, gustul pentru culoare, o afectivitate mereu prezentă lipsită însă de sentimentalism, mai bine spus — o afectivitate construită și deci gîndită la fel de

exact ca ceilalți parametri muzicali, o frazare încărcată de tensiune și care e poate secretul viabilității, atribute cu deosebire valoroase și care ne îndreptățesc să-l socotim un autentic artist. Ne permitem doar să-i atragem atenția asupra faptului că supralicitarea intensității sonore atrage după sine o diminuare a calității sunetului în sine și generează o oarecare monotonie.

Partenerul său din recital, tînărul precuționist Mircea Ardeleanu etalează la rîndul său aptitudini cu totul ieșite din comun pentru muzica modernă, alternînd precizia instrumentală cu fantezia timbrală și cu o mișcare nestînjenită într-un univers care pare să-i fie propriu.

Eforturile celor doi interpreți, pentru că realmente e vorba de un intens efort de-a lungul unui recital atît de amplu și divers, merită toată lauda și considerația noastră pe lîngă plăcerea pe care ne-o dă întotdeauna o execuție pe cît de îngrijită pe atît de avîntată.

CRONICAR

Adrian Tomescu - PANORAMIC XX

Meritul pianistului Adrian Tomescu de a propaga muzica pentru pian a secolului nostru sporește dacă ne gîndim că el este inițiatorul unui ciclu de concerte camerale, sub genericul „Panoramic XX", inaugurat duminică, 2 decembrie, la Sala mică a Palatului. Recitalul de pian susținut în deschiderea ciclului ne-a demonstrat din nou că această muzică, foarte aproape de noi în timp, poate constitui un spectacol de ținută, prin deschiderea căilor spre tainele ei, dacă interpretarea se situează la un înalt nivel.

Am constatat cu satisfacție că participarea publicului a fost sinceră și deschisă, aplaudînd nu numai un pianist de excepție ci și niște lucrări valoroase, înmănuchiate într-un program ce denotă o adevărată cunoaștere a muzicii actuale și un fin spirit selectiv. La reușita recitalului a concurat și un interesant și ingenios comentariu susținut de compozitorul Dinu Petrescu, realizîndu-se astfel o pătrundere firească în ambianța acestei muzici.

Sonata compusă de Gerhard Rosenfeld, în trei părți, cu o substanță muzicală deosebit de concentrată, etanșă din punct de vedere formal, păstrînd urmele unui mecanicism neoclasic, a relevat de la început precizia, sunetul robust și hotărît, decizia și forța expresivă a interpretului. Aceste prime impresii s-au extins prin lucrarea regretatului compozitor Liviu Glodeanu. *Sonata nr. 2*, ce datează din 1963, a scos la iveală noi valențe tehnice și interpretative. Rămînerile pe un sunet, din prima parte, realizate atît de expresiv de către Adrian Tomescu, ne-au amintit de *Concertul pentru pian* al talentatului compozitor. Aceeași vigoare, aceeași forță patetică o emană și această lucrare, însă, în toată puterea ei explozivă, contrastele fac parte din liniile vectoriale aducînd sonorități celeste, aeriene, într-o consonanță lărgită, unde meditația din partea a II-a sau texturile din partea a III-a, reminiscențe de stări extreme alternative, au fost în deplină concordanță cu sensibilitatea pianistului. Fiind deja pregătită, trăirea interiorizată s-a arătat necesară pentru următoarea lucrare, *Triptychon* a compozitorului polonez Zygmunt Krauze, în care metamorfozarea ei într-o stare de echilibru, realizată în cadrul unui spațiu sonor determinat de legile simetriei, a demonstrat puterea de transpunere și concentrare a lui Adrian Tomescu, combinate cu o gîndire profundă.

Lucrarea *Cvadriforium*, semnată de Liviu Dandara, a pus probleme noi de tehnică pianistică prin extinderea gamei modurilor de atac ieșind din aria claviaturii, înglobînd pianul într-o lume sonoră a stereofoniei, creată prin dialogul pianului de pe scenă cu cel înregistrat pe bandă, preparat și electronizat. Rezolvarea acestor noi tehnici, într-o corelare perfectă cu banda, atribuie pianistului largi garanții pentru practica muzicii contemporane.

Compozitoarea Myriam Marbe prezentă în recital cu o *Piesă pentru pian și clavecin*, cărora li se adaugă și o celestă, sondează zone policrome de consonanțe sau omofonii cu rezonanțe temporale, sugestive pe plan psihologic, avînd implicații polisemantice pe care Adrian Tomescu le-a transferat, cu mare știință, dintr-o lume ciudată extraeuropeană într-una prezentă. Jocul unui sunet în diferite registre amplifică euritmia lucrării atribuind pînzei sonore o imagine cu zone imaculate, întrerupte din cînd în cînd de scurte texturi asemeni irizațiilor, tinzînd spre ritmuri picturale. Puterea pianistului de a pătrunde într-o astfel de lume, specifică interferenței culturilor, s-a arătat a fi una din calitățile sale de bază.

Dacă în *Accenti* de Pall Karolyi — o desfășurare pe toată claviatura — Adrian Tomescu a readus forța sa deosebită și capacitatea constructivă desăvîrșită, dublate de o tehnică debordantă, iar în *Muzică pentru pian și bandă magnetică* de Andrzej Dobrowolski a reiterat unele procese similare lucrării lui L. Dandara, aici însă dialogul pian-bandă transformîndu-se într-un adevărat concert instrumental în care banda primea valențele orchestrei, în ultima lucrare, *Tierkreis* de Karlheinz Stockhausen, revenirea la sonoritățile celeste și la starea de meditație a reinstaurat acea liniște sufletească, în care „jocul clopoțeilor" sau al „păpușilor mecanice" continua în noi prin expresivitatea lungilor pauze, demonstrînd, încă o dată, că Adrian Tomescu este un interpret desăvîrșit al muzicii contemporane.

Horia ȘURIANU

Studenții compozitori

Anul IV de compoziție ne-a demonstrat miercuri 12 decembrie, o dată în plus, că rămîne un an bun, omogen, cu valori componistice germinative, cu personalități distincte, destul de bine individualizate. Așa cum se prezintă acum, în pragul absolvenței, studenții ultimului an de compoziție demonstrează o tehnică solidă, un meșteșug muzical însușit, intenții frumoase și realizări de multe ori merituoase. Impresia favorabilă generală a fost și de această dată subliniată (ca de multe ori și la trecutele recitaluri) de grija cu care au fost aleși interpreții, de pregătirea serioasă a versiunilor oferite spre audiție publică. Așa încît în seara amintită am putut asculta un concert de ținută în sala Enescu a Conservatorului din București. Din păcate, asemenea manifestări beneficiază de o publicitate aproape nulă, la care se adaugă o inexplicabilă lipsă de interes din partea colegilor respectivilor studenți (mă gîndesc în primul rînd la componenții secției de compoziție și muzicologie fără a-i uita însă pe cei de la pedagogie sau instrumente); și astfel nedorite locuri libere la o manifestare care ar trebui, în mod normal, să umple sala Conservatorului.

Despre Liviu Dănceanu am mai avut și cu alte ocazii cuvinte de laudă : un indiscutabil sentiment dramatic, imaginativ, l-a condus și la crearea piesei pentru pian audiate anul trecut ca și la conturarea *Quasisonatei* pentru două viori și doi recitatori. Pronunțatul său simț scenic l-a îndreptat către realizarea unui soi de spectacol instrumental-poetic-teatral, fapt care a lăsat să se întrevadă în Liviu Dănceanu un foarte posibil (și dotat) autor de operă modernă. Să vedem !...

O noutate absolută pentru mulți din sală : Viorel Crețu, ajuns în anul IV, se hotărăște în fine să-și prezinte o lucrare. Tîrziu (dar mai bine decît... niciodată) avem ocazia să contactăm o creație a acestui tînăr inteligent, interesant dar rămas pînă la această oră complet necunoscut în calitate de creator. Ce am descoperit ? Inteligența (pe care i-o știam dinafara sălii de concert !), sensibilitatea (pe care i-o bănuiam), bunul gust ; toate acestea se traduc muzical printr-un discurs modal, în general static (aparent static !) cu un fond deseori pentatonic ce reunea într-o fuziune stilistică destul de curioasă dar plauzibilă elemente de limbaj ce ne aminteau de Debussy, de modalul românesc sau muzica extremului orient.

Gheorghe Costin, un băiat serios, plecat într-o cursă acerbă de „urmărire" a colegilor săi, a ajuns încă de anul trecut la un nivel tehnic remarcabil. Lucrul acesta l-am constatat atunci, îl reconfirmă și *Trio-ul pentru oboi, xilofon (vibrafon) și pian* din acest an. Se cer acum eforturi suplimentare pentru partea muzicală. Secțiunea ultimă a *Trioului* a dovedit și inventivitate melodică și interes pentru scriitură și construcție ; deci primele două părți, neinteresante mai ales sub raport ritmic, cer depășirea unui inutil (poate !) stadiu neoclasic.

Gabriel Vlădescu, rămas același sensibil și muzical creator, a mai parcurs un pas important pe drumul propriei sale sistematizări. Dacă la început era doar „sensibil" și „muzical" iar apoi a fost mai mult construit (și mai puțin sensibil și muzical !) acum reușește să reunească, în bună măsură, cele două atribute.

Ultimul punct al programului mi-a produs, a priori, un sentiment de teamă doar la lectura titlului piesei *Sextet pentru coarde*. Mi se pare extraordinar de greu să scrii pentru această formație (de altfel ce puțini au avut temeritatea !) : nu este nici o mică orchestră — cum ar fi octetul — unde să apară dublajele, compensările, umpluturile, nu este nici cvartetul cu cele (totuși !) numai patru voci ale sale pe care ne-am mai obișnuit să le manevrăm. Autoarea acestui act de curaj (se cheamă Carmen Maria Cârneci) a trecut destul de bine peste examenul pe care și l-a propus singură. Sigur că lucrarea ei nu este perfecțiunea întruchipată totuși ea a știut de cele mai multe ori să rezolve problema vocilor, fapt esențial. Poate construcția de ansamblu ar fi încă perfectibilă dar o singură audiție într-o versiune interpretativă bună, dar parcă nu prea convingătoare, nu poate edifica pe deplin. Oricum lucrurile au fost mai condensate decît în alte dăți și asta este foarte important.

În fine obișnuitul cuvînt final despre interpreți, mulți dintre ei merituoși și de aceea menționați aici : violoniștii Marius Gheorghe și Sorin Ionescu, pianiștii Viorel Crețu (interpretul propriilor sale *Variațiuni pentru pian*) și Mihai Ungureanu, oboistul Dorin Gliga, percuționista Olga Popov, sextetul condus de Șerban Soreanu și un cuplu muzical de excepție format din Paul Florin (vioară) și Mariana Șoimaru (pian). Lor li se adaugă recitatorii Rozina Cambos și Adi Vișan, expresivi și bine integrați în ansamblu.

Dan BUCIU

PONTICA = 1979

Sub titlul generic „Dialog cultural cu viața", Festivalul anual *Pontica* și-a desfășurat în luna noiembrie manifestările muzicale înscrise în agenda celei de a X-a ediții. Tradiționala vizită a membrilor Uniunii compozitorilor și muzicologilor la Constanța, prilejuită de acest moment însemnat în viața culturală a județului, aducea un spor de atractivitate momentului prin prezența unor creatori direct legați de producțiile artistice ale Festivalului. Iată, astfel, spectacolul *Orele mării*, fantezie coregrafică semnată de Laurențiu Profeta, spectacol destinat a exprima „idei și sentimente ce sînt caracteristice vieții noi, socialiste, așa cum apar acestea în realitatea litoralului românesc contemporan". Citind cuvintele compozitorului, din programul de sală al premierei de la Teatrul liric, dorim să remarcăm de la bun început calitatea deosebită a desfășurării muzicale realizată de compozitor. Ideea de a construi un spectacol coregrafic pe baza unor colaje am mai întîlnit-o și la Tiberiu Olah, pentru baletul *Chemarea*, montat cu cîțiva ani în urmă la Brașov. Laurențiu Profeta apelează la momente muzicale extrem de generoase ca melodică, preluate din

filmele sale recente, la care adaugă cîteva mari șlagăre ale sale (cum ar fi *Dragă-mi este dragostea*) și momente special gîndite pentru acest spectacol (mai ales legate de descrierea peisajului submarin). Impecabila calitate a înregistrărilor (inginer de sunet Paul Enigărescu), reliefuI melodic și ritmic al întregului colaj, unitar conceput sub forma unui poem, ofereau coregrafei Mireille Savopol (coautoare a libretului, alături de compozitor) multiple sugestii. De la intenții la realizare drumul este însă foarte lung și coregrafa îl parcurge doar parțial, nu numai din cauza unor limite personale. Principala dificultate, nerezolvată pînă acum, se ivește din munca cu un ansamblu care adaugă unui profesionalism incert pecetea oboselii cauzate de media de vîrstă, destul de avansată. O excepție se cuvine însă semnalată, în ceea ce privește solista, Gabriela Aguletti, care s-a prezentat la cote înalte de expresivitate și ținută tehnică. Regretînd că nu am întîlnit nici în ambianța scenografică (Elena Forțu) un sprijin pentru o reușită mulțumitoare, să reținem ideea de a se crea spectacole tematice de acest fel, care au o destinație precisă, vizînd îmbogățirea repertoriului baletului românesc contemporan.

La polul opus, ca rigoare tehnică și vigoare a tinereții, recitalul Ansamblului de balet contemporan al Teatrului „Fantasio" și-a dovedit încă o dată valoarea, atestată de publicul Festivalului „George Enescu" și de cîteva recente turnee peste hotare. Tineri absolvenți ai școlilor de coregrafie, dornici a se desăvîrși sub îndrumarea lui Oleg Danovschi, membrii Ansamblului realizează și, mai ales, promit mult artei noastre. S-ar putea ca, în perspectiva anilor, existența acestui ansamblu să permanentizeze performanțele actuale la cotele de eveniment din prima stagiune. În asemenea condiții, dincolo de unele observații legate de repertoriu și stil coregrafic, se va putea vorbi de o revigorare a coregrafiei românești, intrată nu de mult în conul de umbră al rutinei chiar pe prima scenă a țării.

Tot un început este și concertul Orchestrei de cameră a Teatrului liric din Constanța, prețioasă inițiativă a Comitetului județean al Culturii și Educației Socialiste. A crea o orchestră ce trebuie să devină, treptat, ansamblu simfonic este o acțiune dificilă și care necesită îndelungate eforturi. Primele rezultate, sub îndrumarea unui entuziast animator, dirijorul Paul Staicu, sînt notabile. Alegerea unui repertoriu ambițios — partituri de Enescu, Drăgoi, Doru Popovici, Paul Constantinescu, Constantin Silvestri — este desigur semnul acestor preocupări și, în această privință, salutăm concertul prezentat în cadrul Ponticii, fără a poposi deocamdată asupra unor detalii de realizare. Este de așteptat ca orchestra de cameră să-și cucerească dreptul de a exista în dialog cu publicul constănțean, propunînd un repertoriu variat, realizînd cu exigență și inventivitate deschiderea de orizont cultural pe care o presupune o activitate continuă, încadrată stagiunii prin concerte săptămînale.

Nu lipseau, din manifestările muzicale ale Ponticii, și unele momente de concluzii. Am asistat astfel la un amplu program artistic susținut de laureații Festivalului „Cîntarea României", sub genericul „Contribuția muzicienilor dobrogeni la îmbogățirea patrimoniului muzicii românești". Spectacol prezentat, în colaborare, de Centrul județean de îndrumare a creației populare și a mișcării artistice de masă și Cenaclul muzical (condus de un reprezentant al Uniunii compozitorilor, Dragoș Alexandrescu), această trecere în revistă a avut darul de a demonstra varietatea preocupărilor și multitudinea talentelor existente în Dobrogea. Alături de trei comunicări teoretice (rod al strădaniilor unor profesori de muzică din județ, Ion Pantazi, Mira Bălan, Dem. Diaconescu), programul prezentat reunea muzică dobrogeană în interpretarea artiștilor amatori, de la ansambluri de copii și soliști vocali, la formații de jazz sau mari coruri. Ascultîndu-i, era încurajator să observi că o asemenea realizare nu se mai plasează acum sub semnul excepționalului, ci devine o componentă a vieții oamenilor muncii din județ, firesc rezultat al edițiilor de pînă acum ale Festivalului „Cîntarea României". Cu secvențele consemnate, se poate deci aprecia că *Pontica* își împlinește funcțiile culturale și în domeniul muzicii, oglindind firesc realitățile vieții spirituale ale societății socialiste românești contemporane.

Grigore CONSTANTINESCSU

★

Că în fiecare an, de o atenție deosebită atît din partea publicului cît și a organizatorilor s-a bucurat concertul primelor audiții de muzică ușoară — devenit tradițional — susținut de soliști și orchestra Teatrului *Fantasio* sub bagheta dirijorului Aurel Manolache. Subliniind ideea-ghid a manifestărilor în care a fost direct implicat, a *Ponticii* — în general, Aurel Manolache declara într-un interviu acordat televiziunii : „aflat la cea de a 10-a ediție, Festivalul *Pontica* a devenit pentru oamenii de artă din județul Constanța un simbol al creativității, al aspirației către frumos, al împlinirilor muncii dăruite. Actuala ediție relevă o unire fără precedent a tuturor forțelor artistice din județ, profesioniștii teatrelor *Liric*, *Dramatic*, *Fantasio*, tineri artiști aflați la începutul drumului profesional, miile de artiști amatori prezenți pe scena *Ponticii*, vibrînd la unison într-o singură partitură închinată Congresului al XII-lea al Partidului Comunist Român".

Concertul de muzică ușoară a reunit lucrări în primă audiție selectate din creația unor reprezentativi creatori ai genului. Melodii cu priză directă la public, viitoare șlagăre construite în marea majoritate pe un suport poetic de substanță.

Reprezentanții muzicii ușoare au avut ambiția de a oferi *Ponticei* în acest an o *Paradă a șlagărelor*.

În Prologul concertului am ascultat piesa orchestrală *Mocănița* de Laurențiu Profeta — o partitură de reală dificultate ale cărei probleme au fost depășite cu brio de notabilul colectiv de instrumentiști ai Teatrului *Fantasio*, orchestră ajunsă la un nivel de profesionalitate ce o plasează pe locul prim în contextul formațiilor similare ale țării.

Hora dobrogeană de Adalbert Winkler, versuri Constantin Cîrjan — piesă de factură folclorică frumos

construită — ne-a prilejuit audierea unei tinere debutante, Georgiana Robos, în evoluția căreia am apreciat siguranța cîntului — garanție pentru o promițătoare dezvoltare ulterioară.

În interpretarea actorului Dumitru Caramitru — următoarele melodii ale programului : *Sînt romantic* de Temistocle Popa, versuri Romulus Vulpescu și *N-are vîrstă iubirea* — de Marius Țeicu — versuri Mihai Dumbravă, incontestabile șlagăre ce se vor impune, categoric în circuitele de difuzare.

Melodia lui Laurențiu Profeta *Pe marea dragostei* — versuri Eugen Frunză — interpretare Clara Anton, s-a decupat cu virtuozitate în contextul programului. O piesă de factură modernă, concepută în maniera marilor șlagăre lansate de prestigioase grupuri vocal-instrumentale precum ABBA, o partitură originală, inspirată, reflectînd acel farmec melodic ce determină receptarea directă, memorarea imediată. Un șlagăr în cea mai pură accepțiune a termenului.

Pe aceleași coordonate de popularitate, melodia lui Ion Cristinoiu *Unde aleargă gîndul meu* pe — ca întotdeauna — inspiratele versuri ale lui Sașa Georgescu. Interpretă aceeași talentată solistă Clara Anton.

Coca Andronic — prezență agreabilă a concertului — a tălmăcit la rîndul său două partituri — *Salutare pămînt* de Gelu Solomonescu — generoasă melodie închinată plaiului străbun și *Orchestra valurilor mării* de Florentin Delmar, scrisă în aceeași notă de optimism propriu celor mai recente lucrări ale compozitorului — melodie ce va deveni la rîndul ei șlagăr.

Salutăm ideea de a se integra concertului de muzică ușoară o secvență susținută de artiști amatori. Spre regretul nostru, realizarea artistică a acestui episod a lăsat însă de dorit — cvartetul Harry Tavitian — pretinsă formație de jazz, evoluînd alături de coordonatele stilistice ale genului într-o lucrare al cărei singur merit îl constituie — pe alocuri — orchestrația, efortul interpretativ al dirijorului și big-bandului acompaniator.

Revenind la muzica ușoară — desfășurarea concertului ne-a rezervat și o așteptată reîntîlnire cu acea aparte interpretă care este Ilona Moțica — dăruită cu har și talent.

Trei dintre melodiile concertului au beneficiat de prezența sa interpretativă : *Scrisoarea unui bucureștean* de Vasile Veselovski, versuri Mihai Maximilian, notabila idee și ingeniozitatea versurilor acestui cîntec venind să susțină o muzică cu un incontestabil umor, apoi *Serenadă mării* versuri Mircea Blok, compozitor Aurel Giroveanu, deosebit de inspirat în ambianța unuia dintre cele mai îndrăgite dansuri — tangoul ; în fine cea de a treia melodie cîntată de Ilona Moțica, *La Constanța* de Radu Șerban, versuri Gheorghe Vîlcu, ne-a rezervat o agreabilă surpriză, aceea a reîntîlnirii cu datele de expresivitate ale clasicului cîntec românesc de muzică ușoară.

Ușurința cu care Dan Beizadea și Vasile V. Vasilache compun șlagăre constituie un act de recunoscută notorietate. *Marea, vara și ghitara* — aparținînd lui Dan Beizadea, versuri Mihaela Stoianovici și *Spune-mi să fiu* de V. V. Vasilache, versuri Aurel Storin — ambele interpretate cu finețe de Vali Manolache s-au detașat la rîndul lor în contextul celor mai aplaudate melodii.

George Grigoriu, Angel Grigoriu și Romeo Iorgulescu creatorii melodiei *Cineva te iubește* — interpretată de trio-ul DO RE MI nu ne-au oferit o surpriză punîndu-ne la dispoziție un șlagăr pe care să-l îndrăgim de la prima audiție. Nu a fost o surpriză pentru că nu există o altă reacție decît cea consemnată în fața unei partituri semnată cu numele Grigoriu.

Compozitorul H. Mălineanu a rezervat în acest an *Ponticii* două dintre melodiile sale : *Marea indiscretă* — interpreți Clara Anton și Dumitru Caramitru — piesă pe care laurii oricărei mari competiții o pot încununa și *Vacanța la mare* — lucrare de o excepțională importanță în orientarea repertoriului de gen contemporan ; concepută pe tiparele „latin-disco", ea reprezintă efectiv un moment aparte în muzica ușoară românească.

Revenind la calificativele acordate concertului prezentat sub bagheta neobositului slujitor al Eutherpei, dirijorul și compozitorul Aurel Manolache, putem afirma cu certitudine că scopul-program ambițios și angajant al Festivalului *Pontica* de a deveni un dialog cultural cu viața s-a transformat în acest an în certitudine.

Daniela CARAMAN FOTEA

Festivalul-concurs „Maria Lătărețu" de la Tîrgu-Jiu

Am asistat recent la o manifestare muzicală prestigioasă organizată de Comitetul de Cultură și Educație Socialistă Gorj : Festivalul-concurs interjudețean „Maria Lătărețu". Despre personalitatea, farmecul și popularitatea acestei îndrăgite cîntărețe care, alături de Maria Tănase, a ridicat arta populară românească la un nivel interpretativ demn de invidiat și de recunoștință, s-a vorbit de nenumărate ori la radio, la televiziune, s-a scris în presă și mai ales, a fost ascultată pe viu, în înregistrări sau pe discuri. Omagiul gorjenilor era firesc, o adevărată datorie morală față de artista care a știut mai bine decît oricine să cînte bucuria și durerea oamenilor din perimetrul sufletesc unde s-a născut. În acest perimetru, fizic și simbolic, domină Brâncuși, Coloana infinită, Masa tăcerii, Poarta sărutului. Hobița, Tismana și Curtișoara, locuri de reculegere, de regîndire a spiritualității românești care a născut în om deopotrivă cultul pentru frumos și pentru demnitatea națională.

Un simpozion pe tema perenității folclorului, condus de profesorul Ioan Sanda, vicepreședinte al Comitetului culturii și educației socialiste, a întrunit alături de personalități ale cercetării etnomuzicologice și cercetători sau iubitori ai fenomenului, din localitate.

Concursul-festival, pe parcursul a trei zile a relevat din nou marea frumusețe și diversitate a cîntecului popular românesc. Mesageri din 23 de județe au adus prin sunet și port, obîrșia atît de nobilă a frumuseții ce nu piere, straturi milenare de sensibilitate și cuget, implantate firesc într-o lume ce-și cultivă

azi cu sfințenie istoria, *azi* însemnînd de fapt deopotrivă respectul pentru *ieri* și visul de *mîine*.

De la ornamentația bogată a doinei oltenești la șăgalnicul cîntec moldovenesc ; de la geampara la măsurile mixte și armonia modală a cîntecelor bihorene, cele trei seri au fost un adevărat festin de *autentic*. Aici nu au avut acces contrafăcutul, improvizația, lipsa de gust. Ion Mocioi, președintele Comitetului de cultură și educație socialistă a dorit autenticul și l-a obținut. Felicitări.

Săli arhipline, entuziasm ! aplauze, publicitate, transmisii la radio și televiziune, au întregit atmosfera de sărbătoare în care sub egida prestigioasei Maria Lătărețu zeci de tineri cîntăreți vocali și instrumentiști și-au adus prinosul sonor *Muzicii !* În final, premiații : Elena Popescu — jud. Gorj și Valer Călin — jud. Dolj.

Mihai MOLDOVAN

BACĂU

La Bacău am avut ocazia să facem cunoștință cu un foarte talentat dirijor. Este vorba de tînărul șef de orchestră *Teodor Romașcanu* care recent, aflîndu-se la pupitrul orchestrei simfonice locale, a lăsat o impresie cu totul remarcabilă. Absolvent al Conservatorului „Ciprian Porumbescu" promoția 1979, elev al compozitorului Tiberiu Olah și al dirijorului Iosif Conta, tînărul Teodor Romașcanu este încă la primele sale concerte cu public. Apariția sa a fost însă capabilă să ne facă să afirmăm că avem în fața noastră un dirijor autentic, talentat, tenace, care are toate datele necesare pentru a se putea impune. Faptul că la Bacău a avut loc acest eveniment nu trebuie să constituie o surpriză. Conducerea Orchestrei simfonice locale și-a făcut o datorie de onoare din prezentarea constantă, în programele sale, a tinerilor. Pe această scenă au debutat o serie de muzicieni azi deplin consacrați. Amintim doar cîteva nume : Ovidiu Bălan, Horia Andreescu, Ion Ivan Roncea, dar enumerarea ar mai putea continua.

Vorbind despre programul propus am putea spune că a fost judicios conceput și foarte bine prezentat de către orchestra simfonică care a devenit un colectiv prestigios, vrednic de cele mai bune aprecieri. Atît *Jocuri românești* de Paul Constantinescu cît și Concertul pentru pian de Edward Grieg, dar mai ales *Simfonia a III-a Eroica* de Beethoven, au fost prezentate de Teodor Romașcanu cu dezinvoltură. Tînărul șef de orchestră n-a fost preocupat numai de tehnica dirijorală ci a urmărit și relevarea minunatei lumi pe care a gîndit-o Titanul, ceea ce a reușit în bună parte.

Îi dorim tînărului dirijor ca acest concert de la Bacău să constituie începutul unei afirmări pe măsura talentului său.

În aceeași seară publicul băcăuan a avut ocazia să urmărească o mai veche cunoștință a sa (pe atunci încă elevă) pe Ilinca Dumitrescu, protagonista *Concertului pentru pian și orchestră în la minor* de Edward Grieg. Absolventa Conservatorului „P. I. Ceaikovski" din Moscova, pianista Ilinca Dumitrescu ne-a confirmat bunele impresii pe care ni le făcusem, dovedindu-și excepționala forță de expresie, tehnica desăvîrșită și muzicalitatea sa într-o interpretare memorabilă.

Octavian MARC

SIBIU

Filarmonica sibiană are o veche și lăudabilă tradiție în promovarea tinerelor talente. Pe această linie s-a înscris și concertul simfonic extraordinar, realizat în colaborare cu Uniunea Societăților de științe medicale (filiala Sibiu) care a fost dedicat Anului internațional al copilului.

Concertul, desfășurat în fața unei săli pline, a oferit auditoriului entuziast o serie de plăcute surprize. În acest sens, amintim evoluția cuplului Nicolae Popovici-Eugen Ostafi, în interpretarea căruia am ascultat *Concertul pentru două viori și orchestră* de Antonio Vivaldi. Tinerii violoniști, membri ai Filarmonicii sibiene, au demonstrat o bună tehnică instrumentală, sensibilitate și o ireproșabilă sincronizare atît în cadrul cuplului de soliști, cît și între soliști și orchestră. Ambii fiind și pedagogi apreciați, prezența lor scenică ni se pare cu atît mai valoroasă cu cît au oferit elevilor un prețios model de interpretare.

Revelația serii a constituit-o prezentarea în primă audiție a *Concertului pentru violă și orchestră* de Cecil Forsyth de către Marius Ungureanu, elev în clasa a XII-a a Liceului de artă „George Enescu" din Capitală. Lucrarea abordată este semnată de violonistul și compozitorul american de origine engleză Cecil Forsyth (1870—1941) și poartă trăsăturile unui stil romantic, cu un spectru bogat în avînturi dramatice și generoase sentimente, contrapunctate de momente respirînd calmul autenticei meditații. Fire deosebit de sensibilă, solistul a reușit deplina identificare cu spiritul muzicii interpretate. Favorizat de o tehnică solidă, cu o remarcabilă maturitate și stăpînire de sine, tînărul violonist posedă un ton cald, catifelat, care devine — în concordanță cu textul muzical — de o incisivă vigoare. Publicul receptiv a răsplătit cu vii aplauze realizarea meritorie pe care Marius Ungureanu a oferit-o. Originar din Sibiu, unde a studiat inițial vioara cu profesorul Hansgeorg Dengel pînă în anul 1976, a devenit din același an elev al Liceului de artă „George Enescu" din București, continuîndu-și perfecționarea la clasa de violă a profesorului Mugur Popovici. Pedagog de aleasă vocație, acesta este preocupat în permanență de îmbogățirea repertoriului instrumentului prin achiziționarea de noi partituri pe care le pune cu generozitate la dispoziția elevilor săi. Putem afirma că această primă audiție o datorăm, în primul rînd, inimosului profesor a cărui prezență în sala de concert, alături de elevul său, este plină de semnificații ; grija neobosită și volumul de muncă pe care Mugur Popovici le înglobează în activitatea sa didactică și pedagogică s-au materializat în cazul elevului său în premiile pe care acesta le-a cucerit la „Concursul pe meserii pentru liceele de artă", precum și în Premiul I și Pre-

miul special al C.C. al U.T.C. obținute în cadrul Festivalului național „Cîntarea României".

Dirijoarea concertului simfonic pe care l-am urmărit a fost tînăra Elke Jähnig-Pop, la al cărei debut am apreciat probitatea profesională, văditele calități dirijorale și un arsenal tehnic cu valențe de promițătoare eficacitate.

Momentele în care lipsa rutinei și-a făcut apariția au fost rezolvate admirabil de valorosul colectiv al orchestrei simfonice, pe care o apreciem pentru sonoritatea cultivată ce derivă din omogenitatea tuturor compartimentelor; frumoase au fost intervențiile suflătorilor Martha Lajos — oboi și Romanino Popa — corn englez.

Eugen ERZSE

INTERVIU
cu GYÖRGY LIGETI
(Aix-en-Provence - iulie 1979)

Maestre Ligeti, sînteți autorul unor lucrări de bază ale muzicii de după cel de al 2-lea război mondial. Mă gîndesc la Recviemul *Dumneavoastră (pe care l-am auzit cu ani în urmă la Festivalul „Toamna la Varșovia")* la Cvartetul al 2-lea, *la* Lontano *și la multe altele... Ați trăit în România o vreme și, pentru cititorii revistei Muzica, v-aș ruga să ne împărtășiți cîteva amintiri...*

— Trebuie să precizez că m-am născut în orașul Tîrnăveni de pe Tîrnava Mică și am început să vorbesc limba română odată cu frecventarea liceului românesc din Cluj, oraș în care familia mea s-a stabilit încă de cînd aveam 6 ani. Vorbeam bine românește în acea perioadă dar între timp am uitat mult... După sfîrșitul războiului am plecat în Ungaria și după terminarea Conservatorului din Budapesta, în anul 1949, am revenit în România cu o bursă de 6 luni ce mi-a fost oferită de statul maghiar. Am locuit în București și Cluj în acest răstimp (toamna 1949 — iarna 1950) și mi-am reîmprospătat și cunoștințele de limbă română. De atunci și pînă acum însă aproape că nu am avut ocazia să o vorbesc...

— *Cu excepția perioadelor de cursuri de la Darmstadt cînd vă întîlneam an de an...*

— Într-adevăr! Dar un exercițiu mai intens cere și timp... În ce privește interesul meu pentru muzica românească, m-a preocupat îndeosebi folclorul, pentru al cărui studiu mi s-a oferit bursa de care vă vorbeam. Am petrecut cîteva săptămîni la Institutul de Folclor din București, timp ce a avut o mare însemnătate în aprofundarea cunoștințelor mele despre muzica populară românească, muzică pe care o cunoșteam deja destul de bine trăind atîția ani în Transilvania. Am ascultat un mare număr de cilindri de fonograf, o serie de discuri și am avut posibilitatea de a colabora cu Mircea Chiriac, Gheorghe Ciobanu, Tiberiu Alexandru și Ilarion Cocișiu, personalități de la care am avut multe de învățat și profitat în studiul întreprins. Am plecat apoi la Covăsînț în județul Arad împreună cu Mircea Chiriac pentru o culegere de folclor de cîteva zile... poate o săptămînă. Eu nu avusesem niciodată înainte practica de a nota o muzică polifonă. Nu puteam nota decît ceea ce studiasem mai înainte la București (și apoi la Cluj) și anume melodii pe o singură voce. Mă ocupasem mai ales de transcrierea colindelor — despre care Dv. știți că au o structură ritmică foarte complexă: melodia este simplă dar ritmul este foarte complicat! — pe care le ascultam la casă de pe cilindrii de ceară. Am învățat astfel să notez raporturi ritmice extrem de...

— *...fine....*

— ...da!, fine, lucru care m-a ajutat foarte mult și în compozițiile mele de mai tîrziu. Zilele de la Covăsînț au fost pentru mine o experiență deosebită. L-am admirat pe Mircea Chiriac ca pe un expert nu numai în notarea melodiilor populare dar și a armoniei, ba, mai mult, pînă și a pozițiilor de pe instrumentele de coarde! Asistam cum Mircea Chiriac nota muzica pe viu, imediat și într-o viteză extraordinară cu o siguranță și îndemînare pe care eu nu o aveam... Am fost atît de interesat de muzica pe care o cunoșteam cu acest prilej încît ulterior, la Cluj fiind, am scris un studiu privind polifonia în cîntecele audiate și aspecte generalizate ale acesteia în folclorul românesc studiat. Acest material l-am redactat mai întîi în limba română (încă o dovadă că posedam limba mult mai bine pe atunci!) și apoi l-am rescris în limba maghiară. El a fost publicat în anul 1954 ('55 ?) la Budapesta în colecția „Kodaly Emlekek" cu ocazia aniversării acestuia. Textul românesc cred să se afle la Institutul de Cercetări etnologice și dialectologice din București deoarece l-am găsit citat în cartea lui Tiberiu Alexandru despre instrumentele populare românești. În tot răstimpul acestei ședere în România contactul cu Mircea Chiriac mi-a fost de mare preț... Eram din nou în România ca turist, în anul 1954, pentru foarte scurt timp la Constanța, unde l-am întîlnit pe muzicologul Andrei Tudor, un om extrem de inteligent, profesor la Conservatorul „Ciprian Porumbescu", la care am ținut foarte mult... Îmi aduc totodată aminte că în perioada liceului, să fi fost în anul 1938 (aveam 15 ani) mi-a trezit un mare interes o lucrare a lui Mihail Jora, o simfonie cîntată în concert public. La

anii aceia și necunoscînd nici o lucrare de Stravinski sau Bartók (muzica cea mai modernă pentru mine era Richard Strauss, auzisem cîte ceva și de Debussy !) muzica lui Jora mi s-a părut extrem de... c.udată : o compoziție haotică... și... în fine, cunoști muzica lui Jora...

— *... bineînțeles !*

— ... acea muzică mi-a făcut o impresie foarte puternică. Nu știu cum aș mai reasculta-o azi...

— *Creația Dumneavoastră este binecunoscută în România, mai ales în cercurile de muzicieni. Mulți dintre noi v-am urmărit cu deosebit interes cursurile ținute la Darmstadt. Cunoașteți ceva din creația muzicală românească mai recentă : — nume, lucrări ?...*

— Cunosc cîțiva compozitori români : pe Dv, pe Cornel Țăranu (de asemenea aici) îl cunosc pe Tiberiu Olah încă de la Cluj, pe Anatol Vieru, pe Aurel Stroe dar nu dețin absolut nici o informație despre viața muzicală din România, țara pe care nu am mai revăzut-o din anii '54...

— *Ce părere aveți despre noile orientări în muzica „nouă" azi ?*

— Cred că azi, după 20—30 de ani de muzică de... cum se zice ?... avan...

— *... avangardă !*

— da ! — avangardă... cred, dar într-un mod foarte subiectiv, că se conturează o schimbare netă de ambianță și atmosferă generală. Școlile de la Darmstadt sau de la Köln, „centrale", totalitare spre anii '50—'60, avangardismul respectiv ca și muzica generată (inclusiv propria mea creație !) aparțin deja trecutului. Simplific teribil : există mai ales în R. F. Germania în ultimii ani un curent foarte puternic de „nostalgie" a secolului XIX... Sînt personal împotriva acestui curent deoarece cred că toate orientările care duc înapoi stilistic (vezi, de exemplu, arhitectura în secolul trecut !) sînt triviale și lipsite de interes... Aștept ca tineretul să lanseze deci ceva nou, actual, deosebit de producțiile avangardei anilor și școlilor de mai sus dar care să ducă nu înapoi (spre muzică tonală, modală, etc. ...) ci altundeva. Nu pot spune unde și cum, eventual pot spune ceea ce fac eu...

— *Exact ! — Și ne-ar interesa cu precădere — vorbesc de publicul românesc — și mai ales în ambianța unor concerte Ligeti urmate sau prefigurate de cuvîntul compozitorului (ca și aici la „Acanthes") !... Ați dori să revedeți România ?*

— În măsura în care ceva precis se va contura (fiind totodată și o chestiune de viitor ! ...).

Interviu realizat de Nicolae BRÎNDUȘ

RECENZII

Repertoriul general al creației muzicale românești

Tipărirea — la Editura muzicală — a *Repertoriului general al creației românești* (volumul I), semnat de Mihai Popescu, constituie un eveniment editorial așteptat cu un viu interes de întreaga obște muzicală : compozitori, dirijori, interpreți, muzicologi.

Lucrarea — proiectată în trei volume — se referă la întreaga muzică românească din ultimul secol. Acest prim volum este destinat genurilor de muzică simfonică, vocal-simfonică, concertantă, operă operetă, balet și de fanfară.

Gîndit de autor ca „un instrument de cunoaștere de referință în promovarea muzicii românești în țară și peste hotare", Repertoriul cuprinde un bogat material informativ privind fiecare lucrare : autor, titlu, anul elaborării, textierul, data, locul primei audiții, precum și formația care a interpretat-o, editorul, seria discului, formația orchestrală, durata, locul unde pot fi găsite partitura și materialul de orchestră. Date laconice, la prima vedere, dar a căror asociere relevă — ca o istorie „în date" o generoasă creație românească în domeniul artei sunetelor.

Pentru finalizarea unui astfel de scop au fost necesare, pe lîngă o îndelungată cercetare și un permanent contact cu viața muzicală, necontenite investigații în unele mari biblioteci de Stat (Academiei, Biblioteca Centrală de Stat) sau ale unor instituții muzicale (Radioteleviziunea, Filarmonici, filialele Uniunii compozitorilor, teatre de operă și balet ș.a.) ; muzee (Muzeul Mureșenilor, Muzeul memorial C.I. și C.C. Nottara), cartoteci personale ale compozitorilor și urmașilor acestora.

Punerea în pagină, concepția grafică contribuie deopotrivă la crearea confortului de informare, ridicîndu-i astfel lucrării gradul de utilitate. În plus, volumul pune la dispoziția cititorului un Index al compozitorilor și un tabel cu principalele instituții cu profil muzical.

Oportunitatea unei astfel de lucrări este motivată și de necesitatea fixării întregii creații, pentru a servi — și pe această cale — la opera de conservare a componentelor unei tradiții ce stă la baza oricărei culturi.

Similar, în aparență, cu aridele lucrări statistice, Repertoriul comportă, în subtext, nu numai o muncă de culegere și ordonare ci și o viziune de sinteză întemeiată pe studii de muzicologie, purtînd amprenta unui veritabil act de cultură în sensul că opera descoperită, cercetată, culeasă și interpretată, permite propria ei situare în contextul condițiilor sociale ale epocii în care a fost creată și totodată descifrarea sensurilor de evoluție în acest sector al artei.

Este vorba de o muncă imensă, într-un ritm ce nu cunoaște liniștea ca însuși pulsul creației pe care o

surprinde. Un efort singular ce-şi găseşte explicaţia în marea dragoste a autorului faţă de muzica românească — pentru răspîndirea căreia Mihai Popescu şi-a consacrat întreaga activitate cu competenţă, pasiune şi dăruire — ca şi în curiozitatea scormonitoare, neastîmpărată care-i este caracteristică şi care însufleţeşte toată această iniţiativă. *Repertoriul general al creaţiei muzicale româneşti* reliefează dimensiunile geniului creator românesc, amplificînd totodată capacitatea de difuzare a muzicii româneşti.

Michaela ROŞU

Vitrina publicaţiilor străine

de Viorel COSMA

Arma, Paul. *Si tous les enfants de la terre mêlaient leurs voix.* Chansons enfantines du folklore de 102 peuples Présentation de Paul Robeson. Avant-propos de Constantin Brăiloiu. Lettre de Georges Duhamel. Paris, Henry Lemoine, 1948, 143 p.

Carte simbolică în anii de după cel de-al doilea război mondial, volumul ***Si tous les enfants de la terre mêlaient leurs voix*** (Dacă toţi copii lumii şi-ar uni glasurile) de Paul Arma a scăpat — surprinzător — atenţiei criticii şi muzicologiei româneşti, cu toate că am fi avut un dublu interes de a o cunoaşte şi studia. Pe de o parte, compozitorul Paul Arma a introdus o piesă originală românească *(Primăvara* de Nicolae Saxu) în contextul celorlalte lucrări străine pentru copii, iar pe de altă parte prefaţa lui Constantin Brăiloiu exprima o teorie ştiinţifică inedită asupra ritmului celor mici, teză ce avea să o comunice public abia în 1954 la *Colocviile de la Wégimont.*

Culegerea de cîntece întocmită de Paul Arma (compozitor, folclorist, interpret şi pedagog francez, de origine ungară, n. 22 X 1905, Budapesta) a dorit să constituie — după cum se exprimă autorul în prefaţă — „un clar şi vibrant apel la pace şi fraternitate". De aci s-au născut acele 102 mesaje sonore ale creatorilor (cei mai mulţi anonimi) de pretutindeni, fiecare ţară, popor, seminţie, de pe pămînt participînd cu un singur cîntec în această antologie. Aşadar, melodii accesibile pe o singură voce, cu textul tradus în limba franceză, din toate continentele lumii, unele aparţinînd anumitor triburi mărunte din Africa, Oceania, America de nord şi America de sud, se află reunite într-o modestă carte destinată celor mici.

Studiată cu atenţie de Constantin Brăiloiu, culegerea lui Paul Arma i-a îngăduit etnomuzicologului român să realizeze prefaţa amintită.

Sesizînd similitudinea ritmului copiilor în toate cele patru puncte cardinale ale lumii, fără ca vreodată între popoare să fi existat cea mai vagă legătură între ele, Constantin Brăiloiu a formulat — încă din 1947 — celebra sa teză asupra sistemului unic, particular, al acestui ritm. După cum rezultă dintr-o scrisoare inedită a savantului român către Paul Arma, datată „*Genève, 7.7.47*", antologia muzicală era încheiată de către autor în vara anului 1947 şi aşteptată cu viu interes de Constantin Brăiloiu spre a o cerceta în amănunt. Iată conţinutul integral al textului :

Cher ami,

Vous me pardonnerez de ne pas vous avoir écrit si longtemps. Je comptais sans cesse partir pour Paris, et voilà que ça ne s'arrange décidément pas.

A ma très vive surprise, Ansermet s'est terriblement rebiffé contre l'idée d'une musique artificielle et n'en veut pas entendre parler. Je n'ai pu l'amadouer d'aucune manière. Mais voulez-vous que j'essaie ailleurs ?

Bravo pour le recueil de chansons enfantines. Je me réjouis de le lire. L'en-tête des Archives ne serait à mon sens pas indiqué et d'ailleurs impossible à obtenir maintenant, tout le comité s'étant égaillé. En échange, si quelques mots à moi accompagnés de la spécification de ma qualité aux Archives vous étaient agréables, je suis tout à vos ordres. Et je trouverais également naturel que vous n'en veuillez pas. Les Archives se proposent de commencer des publications à elles, strictement scientifiques, en automne. Pourriez-vous me donner une note (avec quelques exemples) de vos négros. Je la placerai là ou ailleurs.

J'espère tout de même vous revoir bientôt et écouter vos enregistrements plus en détail.

D'ici-là, je reste votre cordialement dévoué.

Const. BRĂILOIU

Desigur, că în acest context de lucru intensiv dintre cei doi cercetători, volumul *Si tous les enfants de la terre mêlaient leurs voix* depăşeşte interesul mărunt al unei simple antologii de cîntece pentru copii. Culegerea va trebui să devină de azi înainte o lucrare de referinţă pentru muzicologia românească şi universală.

Prezentarea grafică remarcabilă, realizată de Marthe Fauchon şi inspirata copertă semnată de R. Peynet, au asigurat cărţii acea trainică valoare estetică. Dovadă, că după trei decenii de la prima apariţie, volumul lui Paul Arma ne încîntă şi azi.

PREZENȚE ROMÂNEȘTI

Filarmonica „George Enescu" în R.P. Chineză și R.P.D. Coreeană

Beijing, Shanghai, Canton, Phenian, Wonsan, Nampho — iată etapele lungului turneu artistic întreprins între 4 noiembrie și 5 decembrie 1979 de Filarmonica bucureșteană în Republica Populară Chineză și Republica Populară Democrată Coreeană.

Am avut bucuria să însoțesc ca instrumentist emeritul colectiv în acest periplu artistic, am avut bucuria să asist la o nouă confruntare artistică de proporții în care arta românească, Filarmonica bucureșteană, muzicienii români au demonstrat vitalitatea, forța tradițiilor, capacitatea de a prezenta la un înalt nivel interpretativ pagini de semnificație din literatura muzicală națională și universală.

După concertele unor mari ansambluri ale lumii ce au evoluat în capitala R. P. Chineze în acest an, (Orchestra din Boston dirijată de Seizi Ozawa, Filarmonica din Berlinul Occidental sub bagheta lui Herbert von Karajan, Orchestre de Lyon dirijată de Serge Baudo, Orchestra simfonică japoneză NHK dirijată de Hiroyuki Iwaki), Filarmonica din București și-a demonstrat din nou valoarea în fața unui public de înaltă exigență artistică.

„Interpreții au oferit spectatorilor clipe de neuitat, de bucurie artistică", — scria cronicarul ziarului *Renmin Ribao* după primul concert pe care l-a susținut orchestra noastră la Beijing în sala Hong Ta. Muzicologii din Capitala R. P. Chineză au apreciat că „acești artiști străluciți au demonstrat convingător că vin din țara muzicii, de pe malul Dunării".

În cele 17 concerte simfonice prezentate în R. P. Chineză și R. P. D. Coreeană (dirijori — Mihai Brediceanu și Iosif Conta, soliști — pianistul Dan Grigore, violonistul Varujan Cozighian și basul Gheorghe Crăsnaru), abordînd un repertoriu de largă deschidere stilistică, (simfonii de Enescu, Beethoven, Brahms), piese orchestrale și concertante de Ciprian Porumbescu, Tiberiu Brediceanu, Paul Constantinescu, Theodor Rogalski, Tiberiu Olah, cîntece de masă de Liviu Ionescu și Claudiu Negulescu —, Filarmonica a omagiat totodată forța de creație a popoarelor chinez și coreean incluzînd în toate programele lucrări simfonice ale unor compozitori din țările vizitate — Li Huan Zhi, Denton, Hangye, Kim Jok Sîng, Kim Jeng Ciun.

Peste tot, publicul, muzicienii, cronicarii au întîmpinat cu căldură evoluțiile artiștilor români. Ziare ca Jen min Ribao, (Beijing), Rodong Siumun (Phenian), Jiefang Ribao, Wen Hui bao (Shanghai), Guangzhou Ribao (Canton), au inserat în coloanele lor, după călduroase cuvinte de salut, ample relatări în care cronicari de prestigiu au subliniat valorile repertoriale, înalta cultură interpretativă a dirijorilor Mihai Brediceanu și Iosif Conta, nivelul participărilor solistice, (excepțională de pildă a fost prezența lui Dan Grigore în Concertul lui Paul Constantinescu de altfel integrat cu prilejul acestui turneu repertoriului său permanent de concert), bucuria auditorilor de a urmări în versiuni de autenticitate și vibrație artistică, piesele contemporane chineze și respectiv coreene ascultate.

Sub titluri ca „Un nou capitol în cronica prieteniei chino-române", „Florile artei unei națiuni eroice", „Florile de pe malul Dunării umplu cu parfumul lor Fluviul Perlelor", cronicarii ziarelor analizează cu competență și dăruire profesională fiecare moment concertistic, relevînd adînca forță expresivă a muzicii românești, izvoarele ei folclorice, contemporaneitatea limbajului, înaltul ei mesaj umanist.

Cele 30 de zile petrecute la mii de kilometri de țară, au reprezentat totodată pentru artiștii români, (conducerea ansamblului bucureștean în acest turneu a fost asigurată de muzicologul *Nicolae Călinoiu*, Director al direcției artelor și instituțiilor de spectacole din Consiliul Culturii și Educației Socialiste), prilejul unor contacte și rodnice schimburi de experiență cu artiștii chinezi și coreeni.

Iosif SAVA

Corul de cameră „Antifonia" în Olanda

„Ceea ce am putut asculta cu această ocazie, în materie de cultură vocală, a fost adesea uimitor. Corul român s-a dovedit a fi de nivel universal, bogat și rafinat în nuanțe, cu un timbru magnific, detașîndu-se evident în fruntea concurenților" — nota cronicarul de la „Haagische Courant", 2 iulie 1979, în urma succesului repurtat de corul de cameră *Antifonia*, al Conservatorului „Gh. Dima" din Cluj-Napoca, dirijat de Constantin Râpă, prezent la manifestările din cadrul International Koorfestival '79 în Olanda.

Pentru prima oară peste hotarele țării, *Antifonia* — formație corală camerală profilată pe creația contemporană — s-a înscris printre concurenții participanți la concursul din Olanda, cu două componente, — corul mixt (39 de persoane) și corul de fete (23 de persoane). În competiție cu formații din America, Cehoslovacia, Olanda, Finlanda, Jugoslavia, Polonia, Bulgaria, Norvegia, studenții români au cucerit două premii I. Corul mixt a obținut 762 de puncte, distanțîndu-se cu 50 de deținătorul locului II, iar corul de fete, în urma primei etape cu program obligatoriu, a rămas singur în concurs.

Edificatoare pentru nivelul cerut sînt piesele impuse, care ridică maxime probleme de stil, emisie, sonoritate, intonație etc. La secția cor mixt prima etapă a cuprins lucrări de Sweelink, compozitor olandez din perioada Renașterii și o piesă de Badings — compozitor contemporan aflat în sală în momentul execuției. Lucrări de aceiași compozitori au fost interpretate și la secția cor de fete : *Resurrexit* de

Sweelink și *Ballad of Cocaine Lil* de Badings. La ambele secții, atît în faza I cît și în cea de a II-a juriul a selecționat cîteva lucrări propuse de corul concurent, specifice școlilor naționale din țările participante. *Antifonia* a pregătit, în acest sens, piese aparținînd în majoritate școlii muzicale clujene: *Foaie verde* de Hans Peter Türk, *La casa di peste drum* de Tudor Jarda, *Colindă de pricină* de Adrian Pop, *Țigănească* de Sigismund Toduță, *La piață* de Dan Voiculescu, *Háulit* de Constantin Râpă, la care a alăturat *Sîrba pe loc* de Gheorghe Danga și *Madrigale din lirica japoneză* de Myriam Marbe.

Antifonia a participat și la cea de a XVI-a ediție a Festivalului Internationaler CHOR-Bewerb, Schloss Porcia Spital-Kärnten — Austria, 5—8 iulie 1979, alături de formații din R. F. Germania, Finlanda, Franța, Italia, Polonia, Suedia, Cehoslovacia, S.U.A., Ungaria, România, unde a obținut premiile II și III. Ca urmare a succesului repurtat, corul a fost invitat să susțină un concert și în cadrul manifestărilor Internationale Chorakademie CHOR '79 de la Krems.

Cristina BOHACIU

Premii și distincții la concursurile internaționale în anul 1979

I. *Festivalul internațional „Rencontre internationale Opera et Bel canto" Ostende — Belgia*
Neli Miricioiu — soprană, solistă a Teatrului muzical Brașov
— Marele premiu al tineretului.

II. *Concursul internațional de la Rio de Janeiro — Brazilia*
Iuliana Ciurcă — mezzosoprană, profesoară la Școala populară de artă Craiova
— Premiul III.
Mariana Cioromila — mezzosoprană, solistă a Operei de stat Iași
— Premiul IV.

III. *Festivalul internațional de muzică ușoară „Orfeul de aur" Bulgaria*
Eva Kiss — solistă a Teatrului de estradă „C. Tănase"
— Mențiune și premiul special al juriului pentru cea mai bună interpretare a cîntecului bulgăresc

IV. *Concursul internațional de vioară de la Montreal — Canada*
Mihaela Martin — studentă, Conservatorul „C. Porumbescu"
— Premiul II.

V. *Concursul internațional „Primăvara la Praga"*
Ursula Philippi Copony — orgă
— Premiul II (premiul I nu s-a acordat)

VI. *Concursul internațional de vioară „Tibor Varga" de la Sion — Elveția*
Constantin Șerban — Filarmonica de stat „G. Enescu"
— Premiul II (premiul I nu s-a acordat)
Delia Bugarin — studentă la Conservatorul „C. Porumbescu"
— Premiul special al juriului
Victor Ardelean — student la Conservatorul „C. Porumbescu"
— Premiul special al juriului

VII. *Concursul internațional de muzică de cameră de la Evian — Franța*
Cvartet de coarde de la Filarmonica „G. Enescu"
— Premiul special al juriului pentru cea mai bună interpretare a unei lucrări de muzică franceză

VIII. *Concursul internațional „Maria Calas" de la Atena — Grecia*
Liliana Bizineche — studentă la Conservatorul „G. Dima" Cluj-Napoca
— Premiul II (premiul I nu s-a acordat)
Adriana Bera — profesoară la Liceul de artă Iași
— Medalie

IX. *Concursul internațional de pian de la Senigallia — Italia*
Virginia Șurloiu — elevă la Liceul de artă „G. Enescu"
— Mențiune
Daniela Iosub — elevă la Liceul de artă „G. Enescu"
— Mențiune

X. *Concursul internațional de vioară „Niccolo Paganini" Genova — Italia*
Florin Paul — student la Conservatorul „C. Porumbescu"
— Premiul I

XI. *Institutul italian de cultură Roma — Italia*
Gheorghe Zamfir — nai
— Premiul „Il sagitario d'oro"

XII. *Concursul internațional pentru instrumente de suflat de la Ancona — Italia*
Florin Ouatu — flaut — Filarmonica de stat Ploiești
— Mențiune specială pentru interpretarea muzicii contemporane

XIII. *Concursul internațional de compoziție „Gaudeamus" Bilthoven — Olanda*
Liana Alexandra — compozitoare
— mențiune
Anton Șuteu — compozitor
— mențiune

XIV. *Concursul internațional de muzică contemporană de la Bilthoven — Olanda*

Mircea Ardelean — percuție
— Premiul I

XV. *Concursul internațional de canto de la s'Hertogenbosch — Olanda*
Neli Miricioiu
— Premiul I (secția soprane)
Liliana Bizineche
— Premiul II (secția mezzosoprane — premiul I nu s-a acordat)

XVI. *Concursul internațional de vioară de la Lublin — R. P. Polonă*
— Grupa pînă la 16 ani
Gabriel Croitoru — elev la Liceul de artă „G. Enescu"
— Premiul I și medalie de aur
Bogdan Bobocea — elev, Școala generală de muzică și arte plastice nr. 5
— Premiul III și medalie de bronz ;
— Premiul Ministerului Culturii al R. P. Polone pentru cel mai mic laureat din concurs
— Grupa 16—19 ani
Mircea Căiin — student la Conservatorul „C. Porumbescu"
— Premiul III și medalia de bronz ;
— Premiul oferit de revista „Ruch Muzyczny" pentru cea mai bună interpretare a lucrărilor lui Szymanowsky
Cristina Angelescu — elevă la Liceul de artă „G. Enescu"
— Locul VI ;
— Premiul special al Asociației muzicologilor din R. P. Polonă

XVII. *Festivalul internațional de muzică ușoară de la Sopot — R. P. Polonă*
Mirabela Dauer
— Premiul special al Radioteleviziunii poloneze

XVIII. *Concursul internațional de la Markneukirchen — R. D. Germană*
Florin Paul — vioară, student la Conservatorul „Ciprian Porumbescu"
— Premiul I
Marin Cazacu — violoncel, Filarmonica de stat „G. Enescu"
— Premiul I
Dorin Marc — contrabas, student la Conservatorul „Ciprian Porumbescu"
— Premiul III
Botont Kostiac — contrabas, student la Conservatorul „C. Porumbescu"
— Mențiune
Cristina Angelescu — vioară, elevă la Liceul de artă „G. Enescu"
— Mențiune

XIX. *Concursul internațional de muzică de la München — R. F. Germania*
Dorin Marc
— Premiul special al juriului

XX. *Concursul internațional de muzică de cameră „Karl Klingler" — Hanovra — R. F. Germania*
Cvartetul „Voces" al Conservatorului „G. Enescu" Iași
— Premiul II

XXI. *Concursul internațional de pian de la Jaen — Spania*
Dan Atanasiu — Filarmonica de stat „G. Enescu"
— Premiul IV

XXII. *Concursul internațional „Maria Canals" de la Barcelona — Spania*
Daniela Vlădescu — canto, studentă la Conservatorul „C. Porumbescu"
— Medalie de argint
Marius Nichiteanu — vioară, student la Conservatorul „C. Porumbescu"
— Mențiune

XXIII. *Concursul internațional „G. B. Viotti" — Vercelli — Italia*
Dan Atanasiu
— Premiul IV (premiul I și III nu s-au acordat)

XXIV. *Concursul internațional de flaut de la Formia — Italia*
Naghi Sandu Marius (elev la Liceul de artă „G. Enescu")
— Mențiune

XXV. *Concursul internațional „Spohr" de la Freiburg — R. F. Germania*
Florin Paul
— Premiul III

XXVI. *Concursul internațional de pian pentru juniori de la Paris*
Vinicius Moroianu (elev la Liceul de artă „G. Enescu").
— Premiul III

XXVII. *Concursul internațional de canto „F. Vinas" de la Barcelona — Spania*
Liliana Bizineche
— Premiul III

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

Theodor GRIGORIU

Un vif écho dans la sensibilité des hommes

Les grands arcs de développement de l'existence matérielle et spirituelle du peuple roumain se détachent de tous les documents du XIIe Congrès du P.C.R. où ils s'y trouvent préfigurés dans une égale mesure. Au cours du quinquement qui, tantôt, ouvrira larges ses portes devant la société roumaine, autant que dans la perspective des décennies de l'avenir, la Roumanie sera le bénéficiaire d'un climat spirituel particulièrement élevé et pleinement concordant avec le haut niveau de vie auquel le pays va aboutir.

Dans le processus de formation de l',,homme nouveau" et dans l'ouverture de la connaissance, de la fantaisie et de la sensibilité vers ces horizons d'enthousiasme et de noblesse morale qui prêtent de la témérité aux créateurs du communisme, la culture et les arts sont appelées à jouer un rôle toujours plus important.

La vie contemporaine — d'une complexité sans précédent avec ses innombrables actions mondiales qui s'entrepénètrent — révèle à quel point les aspects économiques y sont aigus et de plus en plus difficiles à maîtriser, à quel point aussi le monde des idées, des courants et des tendances artistiques est, à son tour, empreint de la même vaste complexité et secoué par d'interminables remous dont les uns se justifient étant d'ordre structural, alors que certains autres ne sont, hélàs, qu'éphémères et stériles. Dans le domaine de la culture, établir un parallèle entre ces deux sphères est moins révélateur, vu qu'essentielles sont l'analyse et l'estimation avec justesse du caractère de complexité que nous venons d'évoquer et dont, logiquement, doit découler la fermeté de position, d'option et de décision de la société roumaine. Toujours est-il que le marxisme-léninisme, en permanence vivant et créateur, tel qu'il ressort des conceptions du secrétaire général du Parti, le président Nicolae Ceauşescu, nous indique sans relâche la juste direction à suivre, l'unique voie possible. Car, s'il est incontestable que les modalités non-dogmatiques de penser et d'agir actuellement en Roumanie ont imprimé un souffle nouveau à la vie sociale, à la construction du socialisme, il est tout aussi évident que les communistes roumains se trouvent à présent devant des tâches particulièrement lourdes et que l'étape chronologique où nous nous apprêtons à entrer exige à faire preuve d'une grande compétence dans tous les domaines d'activité.

Les musiciens roumains — compositeurs, musicologues, interprètes — sont pleinement conscients de leur raison d'être et du rôle social qu'ils sont appelés à remplir. Aux côtés des autres hommes de la culture, ils se trouvent aux positions les plus avancées du front idéologique mû par les plus généreuses et

nobles idées que l'être humain aura jamais conçues au long de toute son histoire.

La musique représente une présence active dans la vie sociale : depuis son aptitude à engendrer une ambiance harmonieuse, chaleureuse, jusqu'à celle d'enflammer l'imagination et de transmettre des idées sublimes, des idées audacieuses.

Ce n'est pas sans raison que le poète dit :

Musique, âme des statues,
Silence de l'image,
Toi, langage où d'autres langages s'achèvent. *)

En vibrant au-delà des mots, l'art sonore éveille un vif écho dans la sensibilité de l'homme, anime ses sentiments les plus choisis, son sens de l'idéal et de l'harmonie.

Nous ne dissimulerons cependant pas notre souci de voir le rôle de la musique dans la vie sociale et son importance dans l'enseignement peut-être trop facilement négliges et c'est pourquoi nous nous proposons d'apporter en ce sens une contribution substantielle, étayée sur de solides arguments, sur des chiffres statistiques, des recherches sociologiques et des études comparatives quant à ce qui s'est fait de positif et de significatif de ce point de vue sur le plan de l'éducation dans le monde entier.

Il nous faut signaler — fût-ce de la plus concise manière — que les recherches de la psychologie moderne prouvent que la musique, étant elle aussi un langage, doit s'assimiler en même temps que le langage parlé car si ce dernier communique en premier lieu des notions, c'est bien la musique qui les charge d'émotion et qui développe en l'homme le sens du Beau indispensable à la vie, à la fois qu'elle facilite — d'étonnante manière — la compréhension et l'assimilation des idées abstraites des sciences mathématiques, de la physique, de la philosophie, etc. Il est aisé dès lors de réaliser l'impact profond et riche en conséquences que peut avoir une idée pareille sur le plan de l'éducation et de la formation spirituelle, à tous les niveaux, si elle est entendue dans ce sens et appliquée à la vie sociale.

Aussi, le grand festival national „L'Hymne à la Roumanie" devra — pour ce qui concerne la musique — être conçu avec plus d'homogénéité et à un niveau qualitatif supérieur, en ayant soin d'assurer aux étapes futures des moissons toujours plus abondantes en résultats prestigieux apportant le témoignage du génie artistique du peuple roumain. Et notre jeunesse, alors, ne chantera plus aux seules festivités, mais, tout au contraire, la musique deviendra une de ses multiples et nécessaires préoccupations.

*) Muzică, suflu al statuilor,
Tăcere a imaginii,
Tu grai, unde graiuri sfîrșesc.

Il est évident que ce qui vient d'être affirmé ne veut point couvrir de fausses excuses — et ni ne saurait le faire — l'accomplissement des grands devoirs envers la société qui reviennent aux compositeurs, musicologues et interprètes roumains. Il suffirait en effet de nous rappeler les injonctions répétées de la direction de Parti et d'Etat afin d'arriver à créer de tels spectacles d'opéra et de ballet qu'ils soient aptes à prouver en toute honneur le niveau artistique de la musique et de la scène en Roumanie à l'époque du socialisme et à communiquer l'ardeur avec laquelle on forge, en ces lieux et à cette heure, un monde nouveau, pour comprendre que nous ne pouvons nous montrer satisfaits de ce qui a été fait jusqu'à présent en ce sens. Pour remédier à une situation qui ne saurait plus continuer ainsi, nous nous sommes proposé une série d'actions que nous allons présenter aux autorités compétentes dans le plus bref délai possible.

Les documents du XIIe Congrès recèlent des idées d'une inestimable valeur pour nous autres qui sommes actifs au front idéologique, des idées que nous avons le devoir d'étudier et d'appliquer afin que notre vie sociale en relève finalement. Comme intellectuels patriotes cependant, nos coeurs ne peuvent que vibrer fortement à la perspective qu'un jour, dans l'avenir, la Roumanie — dés aujourd'hui indépendante et seul maître de ses ressources naturelles — le sera aussi sur le plan énergétique. Comment d'ailleurs ne vibreraient-ils pas, nos coeurs, quand l'histoire nous enseigne l'asservissement auquel peut aboutir le peuple qui se voit obligé d'obtenir d'autres contrées du monde certaines des ressources essentielles de son existence matérielle ?

J'estime aussi bien que nous devons toute notre reconnaissance au secrétaire général du Parti, le président Nicolae Ceaușescu, pour la clairvoyance et le fermeté avec lesquelles il trace la voie de l'indépendance future du pays. Et ce n'est en cela qu'une des innonbrables idées d'exceptionnelle force qui se détachent, lumineuses, du XIIe Congrès auquel nous nous souviendrons fièrement d'avoir été témoins.

Le grand homme d'Etat qu'est Nicolae Ceaușescu, premier parmi les premiers du mouvement communiste international et dont l'activité combative jamais interrompue descend de tout son passé héroïque et vise loin vers l'avenir radieux de notre nation avec cet infatigable zèle que fut celui des patriotes roumains d'autrefois, est la meilleure garantie de tous nos accomplissements, de toutes nos victoires.

(en français par
Colette Ghimpețeanu)

CUPRINS

RADU PALADI (Muzica)
VLAICU BÂRNA (Versuri)
El, cel mai iubit
Telegrama adresată Comitetului Central al Partidului Comunist Român, tovarășului secretar general Nicolae Ceaușescu . . . 1
MUZICA
Un larg și rodnic cîmp de afirmare 2
GRIGORE CONSTANTINESCU
Activități educativ-muzicale ale Uniunii Compozitorilor 5
Compozitorii în vizită la Semănătoarea . . . 6
C. C.
Vizita delegației tinerilor compozitori sovietici 8

CREAȚII ROMÂNEȘTI

DUMITRU BUGHICI
Ciclul de lieduri *Flăcări negre* de Pascal Bentoiu 9

★

CORNELIU DAN GEORGESCU
Reflecții asupra muzicii tinerilor 16
HORIA ȘURIANU
Cenaclul tinerilor compozitori 18

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

(Rubrică realizată de Mihaela Roșu în colaborare cu Carmen Misievici, Cristina Bohaciu, Alex. Bădulescu, Gh. Șoima și Boris Chelaru)
Activitatea în Filialele și Cenaclurile din țară 20
VIOLETA LUCACI
Activități ale tinerilor compozitori 21
M. R.
Fond de cărți donat Uniunii compozitorilor din Finlanda 21

★

TITUS MOISESCU
Filatelie muzicală 22
EUGEN VICOS
Calendar muzical 24

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează : Alfred Hoffman, Vladimir Popescu-Deveselu, Edgar Elian, Radu Stan, Mihaela Niculescu, Dan Scurtulescu, Emilia Enache, Horia Șurianu, Dan Buciu

DIN ȚARĂ

GRIGORE CONSTANTINESCU
DANIELA CARAMAN FOTEA
Pontica 1979 36
MIHAI MOLDOVAN
Festivalul-concurs „Maria Lătărețu" de la Tg. Jiu 38
OCTAVIAN MARC
BACĂU 39
EUGEN ERZSE
SIBIU 39

INTERVIUL NOSTRU

NICOLAE BRÎNDUȘ
Cu compozitorul György Ligeti 40

RECENZII

MICHAELA ROȘU
Repertoriul general al creației muzicale românești de Mihai Popescu 41
VIOREL COSMA
Vitrina publicațiilor străine 42

PREZENȚE ROMÂNEȘTI

IOSIF SAVA
Filarmonica George Enescu în R. P. Chineză și R. P. D. Coreeană 43
CRISTINA BOHACIU
Corul de cameră „Antifonia" în Olanda . . . 43
* * * Premii și distincții la Concursurile internaționale în anul 1979 44

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

THEODOR GRIGORIU
Un vif écho dans la sensibilité des hommes . 46

SOMMAIRE

RADU PALADI (Musique)
VLAICU BÎRNA (Vers)
El, cel mai iubit (planche)
Le télégramme adressé au Comité Central du Parti Communiste Roumain, au Secrétaire général du parti, Nicolae Ceaușescu 1
MUZICA
Un vaste et fécond champ d'affirmation . . . 2
GRIGORE CONSTANTINESCU
Activités des l'Union des Compositeurs et des Musicologues centrées sur l'éducation par la musique 5
L'Union des Compositeurs et des Musicologues parmi les travailleurs des usines „Semănătoarea" 6
C. C.
Rencontre avec des jeunes compositeurs Soviétiques 8

OEUVRES ROUMAINES

DUMITRU BUGHICI
Le cycle de lieder *Flammes noires* de Pascal Bentoiu 9

★

HORIA ȘURIANU
Cénacle des Jeunes Compositeurs 18

L'ACTIVITE DE L'UNION DES COMPOSITEURS

(Rubrique realisée par Michaela Roșu en collaboration avec Carmen Misievici, Cristina Bohaciu, Alexandru I. Bădulescu, Gheorghe Soima et Boris Chelaru) 20
VIOLETA LUCACI
Sur l'activité de jeunes compositeurs . . . 21

★

TITUS MOISESCU
Philatélie musicale 22
EUGEN VICOS
Calendrier musical 24

LA VIE MUSICALE

Signataires: Alfred Hoffman, Vladimir Popescu-Deveselu, Edgar Elian, Radu Stan, Mihaela Niculescu, Dan Scurtulescu, Emilia Enache, Horia Șurianu, Dan Buciu.

NOUVELLES DU PAYS

GRIGORE CONSTANTINESCU
DANIELA CARAMAN FOTEA
Pontica 1979 36
MIHAI MOLDOVAN
Tîrgu-Jiu : le festival concours „Maria-Lătărețu" 38
OCTAVIAN MARC
Bacău 39
EUGEN ERZSE
Sibiu 39

NOTRE INTERVIEW

NICOLAE BRÎNDUȘ
Avec le compositeur György Ligeti 40

COMPTES RENDUS

MICHAELA ROȘU
Répertoire général de la création musicale roumaine de Mihai Popescu 41
VIOREL COSMA
Revue des revues étrangères 42

PRESENCES ROUMAINES

IOSIF SAVA
La Philarmonie bucarestoise en R. P. de Chine et en R. P. D. de Corée 43
CRISTINA BOHACIU
Musique chorale de chambre avec l'ANTIFONIA aux Pays Bas 43
* * * Prix et distinctions remportés dans les concours internationaux de l'anée 1979 44

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

THEODOR GRIGORIU
Un vif écho dans la sensibilité des hommes . 46

MUZICA ȘI ARTELE FRUMOASE

Ion Irimescu „Cîntec"

„Îmi place muzica de bună calitate. Ea constituie pentru mine o încîntare spirituală, singura destindere după multe ore de lucru încordat. Îmi plac cu deosebire muzica clasică, subtilitatea lui Debussy sau Ravel, romantismul lui Berlioz sau Ceaikovski...", declara nu demult sculptorul Irimescu.

Poate că de aici, din această dragoste pentru arta sunetelor, vine și interesul său constant pentru lucrările cu temă muzicală, în care caută cu stăruință un sens armonic al compoziției, o anume muzicalitate a volumelor ce se înscriu echilibrat în spațiu. Sînt sculpturi ce se disting prin lirismul interpretării, prin acele ritmuri ondulatorii specifice viziunii acestui laborios artist, cu predilecție pentru cicluri tematice, care nu s-a oprit niciodată la o singură manieră, la un singur mod de exprimare.

În mai bine de jumătate de veac de activitate creatoare Ion Irimescu (n. 1903) a realizat o operă de o bogăție impresionantă, extinsă pe o largă claviatură de preocupări și într-o mare varietate de formule compoziționale, cuprinzînd aproape toate genurile și materialele sculpturii, ceea ce îi conferă un binemeritat prestigiu, situîndu-l printre personalitățile proeminente ale artei noastre contemporane, motiv pentru care a și fost ales președinte al Uniunii artiștilor plastici.

„Există în activitatea mea două teme care mă pasionează — mai declara exigentul sculptor — și pe care le reiau periodic, pentru că nu am ajuns încă la o exprimare care să mă mulțumească : Maternitatea și Muzica. Sînt teme legate de sentimente adînc omenești, cu o rezonanță deosebită în sufletul oamenilor". Astfel, pornind de la realitate, Irimescu a ajuns cu vremea la forme îndelung decantate, de o frumusețe aparte, armonioase, epurate de accidental. Dura materialitate a bronzului (materialul său preferat) apare sensibilizată printr-un modelaj subtil, care conferă lucrărilor sale o elansare, o fluiditate ce le spiritualizează. Jocul echilibrat al volumelor unduioase, alungite, pe ale căror rotunjimi grijuliu finisate alunecă iradioasă lumină, angajează un expresiv dialog cu spațiul înconjurător.

De cîțiva ani, artistul a trecut la o simplificare și mai accentuată a formelor, înlăturînd amănuntul de suprafață, prisoselnic, dar păstrînd întotdeauna și chiar amplificînd stringența compozițională, ritmul, într-o continuă înnoire a mijloacelor de expresie, a căror modernitate tinde totuși spre rigoarea clasicismului, spre sinteza dintre senzoriu și rațiune. Predilecția pentru suprafețele curbe, blînd rotunjite, asigură lucrărilor sale un remarcabil dinamism compozițional, o armonioasă articulare a volumelor, ce se înscriu într-un elegant decorativism. Prin această eliminare, interpretare și mai ales construcție, adică riguroasă arhitecturare, artistul urmărește reliefarea unor idei, exprimarea unei vitalități plenare, prin care exteriorizează sentimentul de prea plin al inimii, așa cum îl întîlnim în bogatul ciclu purtînd titluri ca *Duet, Orgă, Trio, Harpă, Concert, Muzică, Cvartet, Femeia cu chitară, Muzică preclasică, Centaureasă cîntînd* și altele, de o sensibilitate nuanțată, în care frumusețea formei se îmbină organic cu simplitatea, fiecare dintre ele punîndu-i însă autorului spre rezolvare dificultăți pe care le învinge într-un dificil dar pasionant proces creator.

Reîntoarcerea sa la aceleași obsedante preocupări, cum este cea pentru muzică, se face la el firesc, dintr-un impuls lăuntric, din dorința de a găsi o expresie cît mai adecvată temei, de a ajunge la o forță maximă de convingere și emoționare. Își fac aici loc fantezia, imaginația creatoare, afirmarea spiritului inventiv, gîndirea artistică elevată, prin care depășește coordonatele tradiționale, înnoindu-se necontenit, învingînd inerția, stagnarea.

De regulă, își concepe aceste lucrări pe verticală, conferindu-le o anume monumentalitate simbolică, o măreție și o demnitate neînfrîntă de vicisitudinile vieții. S-ar putea spune că, în tratarea lui Irimescu, aceste personaje dobîndesc semnificația unor coloane pentru un imaginar templu al umanității, pe care acest spirit mereu iscoditor, de o tinerețe spirituală reconfortantă, îl clădește cu un calm olimpian, ridicînd an de an noi impunătoare prezențe în spațiu, ale căror forme esențializate tind spre aflarea unei cît mai mari expresivități a limbajului.

De o forță plastică remarcabilă, profund interiorizate, sînt și portretele sale, foarte numeroase, dintre care nu puține sînt consacrate unor personalități din lumea muzicii, precum *G. Enescu, Dinu Lipatti* (oferit de Uniunea compozitorilor unei școli de muzică din Paris), *Antonin Ciolan, Th. Rogalski*, pianista *Rodica Soutzu*, tenorul *Magiari* ș.a., portrete în care caută să surprindă ceea ce este definitoriu într-un profil spiritual, mereu preocupat de pătrunderea psihologiei modelului, cunoscut direct sau pe cale documentară, reținînd din formele chipului numai ceea ce i s-a părut caracteristic pentru înțelegerea permanenței unei individualități creatoare.

Pentru întregirea profilului moral al acestui reprezentant de seamă al spiritualității românești, trebuie să adăugăm că, printr-un semnificativ gest patriotic, de înaltă generozitate și noblețe civică, Ion Irimescu a dăruit orașului natal Fălticeni cca 200 de sculpturi în material definitiv, o bogată colecție de desene, precum și biblioteca sa cuprinzînd mai ales cărți despre artă, pentru înființarea muzeului local, gest care-l înscrie cu cinste în rîndurile ctitorilor de așezăminte culturale.

Marin MIHALACHE

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA — Nr. 1 — 48 p. București — ianuarie 1980

Redacția și administrația : București, Constantin Esarcu Nr. 2
Sector 1
Telefon : 15.93.61

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona, adresîndu-se la ILEXIM, Departamentul Export-Import Presă, P. O. Box 136—137 — telex : 11226, București, str. 13 Decembrie nr. 3.

COLEGIUL REDACȚIONAL

dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct), THEODOR GRIGORIU, TEODOR BRATU, MICHAELA ROȘU.

Pe coperta I : Ion Irimescu — „Cîntec"

I. P. Informația c. 1800

42.416

Prețul lei 1

2

MUZICA

FEBRUARIE 1980

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.S.ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

IMNUL FRONTULUI DEMOCRAȚIEI ȘI UNITĂȚII SOCIALISTE

E SCRIS PE TRICOLOR „UNIRE"

Text adaptat

Muzica de Ciprian Porumbescu

Maestoso

S.

1. E scris pe tri - co - lor „U - ni - re", Pe ro - șul steag li - be - ra -
2. Vi - teji, stră - bu - nii a - pă - ra - ră, De vea - curi, ro - mâ - nesc me -
3. Stă - pîn pe - al său des - tin, po - po - rul, De via - ță dreap - tă fă - u -

A.

1. E scris pe tri - co - lor „U - ni - re", Pe ro - șul steag li - be - ra -
2. Vi - teji, stră - bu - nii a - pă - ra - ră, De vea - curi, ro - mâ - nesc me -
3. Stă - pîn pe - al său des - tin, po - po - rul, De via - ță dreap - tă fă - u -

T.

1. E scris pe tri - co - lor „U - ni - re", Pe ro - șul steag li - be - ra -
2. Vi - teji, stră - bu - nii a - pă - ra - ră, De vea - curi, ro - mâ - nesc me -
3. Stă - pîn pe - al său des - tin, po - po - rul, De via - ță dreap - tă fă - u -

B.

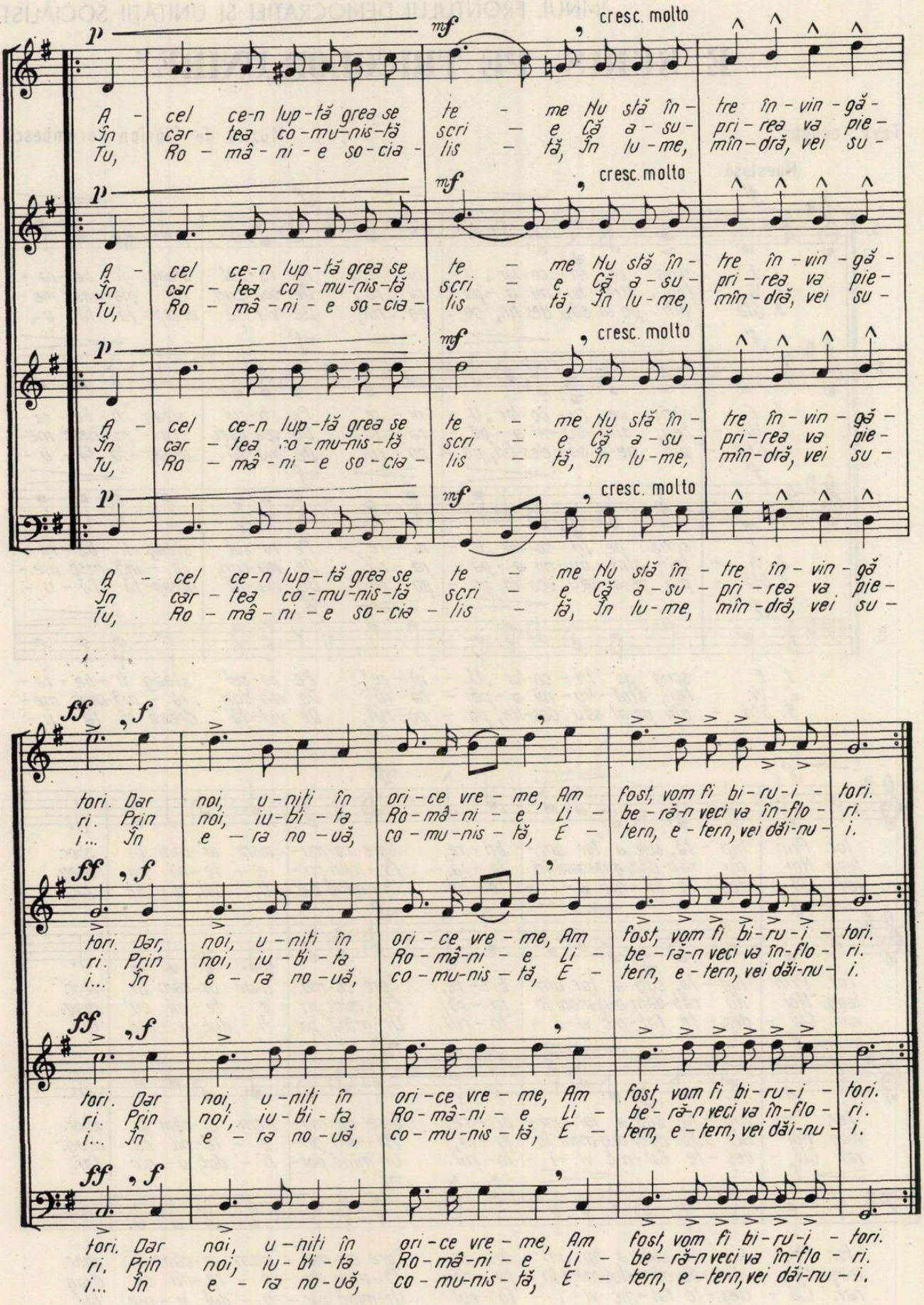
1. E scris pe tri - co - lor „U - ni - re", Pe ro - șul steag li - be - ra -
2. Vi - teji, stră - bu - nii a - pă - ra - ră, De vea - curi ro - mâ - nesc me -
3. Stă - pîn pe - al său des - tin, po - po - rul, De via - ță dreap - tă fă - u -

tor. Prin lup - tă, sub a lor um - bri - re, Spre co - mu - nism ur - căm în zbor.
leag. Noi nu răb - dăm duș - mani în ța - ră, Pri - mim pri - e - te - nii cu drag.
rar. Clă - deș - te fal - nic vi - i - 'to - rul Ur - mînd par - ti - dul, u - nic făr.

tor. Prin lup - tă, sub a lor um - bri - re, Spre co - mu - nism ur - căm în zbor.
leag. Noi nu răb - dăm duș - mani în ța - ră, Pri - mim pri - e - te - nii cu drag.
rar. Clă - deș - te fal - nic vi - i - 'to - rul Ur - mînd par - ti - dul, u - nic făr.

tor. Prin lup - tă, sub a lor um - bri - re, Spre co - mu - nism ur - căm în zbor.
leag. Noi nu răb - dăm duș - mani în ța - ră, Pri - mim pri - e - te - nii cu drag.
rar. Clă - deș - te fal - nic vi - i - 'to - rul Ur - mînd par - ti - dul, u - nic făr.

tor. Prin lup - tă, sub a lor um - bri - re, Spre co - mu - nism ur - căm în zbor.
leag. Noi nu răb - dăm duș - mani în ța - ră, Pri - mim pri - e - te - nii cu drag.
rar. Clă - deș - te fal - nic vi - i - 'to - rul Ur - mînd par - ti - dul, u - nic făr.


cresc. molto
A - cel ce-n lup-tă grea se te - me Nu stă în - tre în - vin - gă -
În car - tea co - mu-nis-tă scri - e Că a - su - pri - rea va pie -
Tu, Ro - mâ - ni - e so - cia - lis - tă, În lu - me, mîn - dră, vei su -
tori. Dar noi, u - niți în ori - ce vre - me, Am fost, vom fi bi - ru - i - tori.
ri. Prin noi, iu - bi - ta Ro - mâ - ni - e Li - be - ră - n veci va în - flo - ri.
i... În e - ra no - uă, co - mu - nis - tă, E - tern, e - tern, vei dăi - nu - i.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

TELEGRAMĂ

TOVARĂȘULUI NICOLAE CEAUȘESCU
SECRETAR GENERAL AL PARTIDULUI COMUNIST ROMÂN
PREȘEDINTELE REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

Mult iubite și stimate tovarășe Nicolae Ceaușescu,

Realegerea Dumneavoastră ca președinte al Frontului Democrației și Unității Socialiste reprezintă pentru compozitorii și muzicologii din Republica Socialistă România ca și pentru întregul popor, chezășia ridicării înaltului forum al democrației noastre socialiste la dimensiunile vieții contemporane românești, ale nobilei opere de edificare a celei mai drepte și avansate orînduiri pe pămîntul patriei.

În strălucita personalitate a secretarului general al partidului, a președintelui Republicii Socialiste România, a președintelui Frontului Democrației și Unității Socialiste, în figura proeminentă a celui care militează ferm și prestigios pentru rezolvarea problemelor dificile cu care se confruntă omenirea astăzi, pentru promovarea păcii și înțelegerii între toate popoarele lumii, noi vedem modelul desăvîrșit pe care fiecare cetățean al țării, fiecare artist-patriot se simte chemat să-l urmeze.

Măsurile privind îmbunătățirea organizării și intensificarea responsabilității Frontului Democrației și Unității Socialiste în viața politică a țării, în activitatea de angajare plenară a forțelor creatoare de care dispune națiunea noastră socialistă, constituie drumul sigur pentru ridicarea pe noi trepte a operei de înflorire economică și socială a țării în spiritul mărețului Program elaborat de cel de al XII-lea Congres al Partidului Comunist Român.

Vă rugăm să primiți călduroase felicitări pentru realegerea Dumneavoastră în fruntea celui mai larg forum al vieții politice românești împreună cu încredințarea că vom face totul pentru ca strîns uniți în jurul partidului, al Dumneavoastră, mult iubite tovarășe secretar general, să contribuim cu toate puterile noastre, cu tot devotamentul la îmbogățirea vieții spirituale a contemporanilor, la ridicarea conștiinței socialiste a celor care edifică noua orînduire. Ne vom strădui să răspundem înaltelor cerințe cuprinse în documentele partidului, prețioaselor indicații pe care ni le-ați dat în permanență în vederea creării a noi lucrări muzicale inspirate din viața și munca poporului nostru.

Președinte
Petre Brâncuși

PE TREPTELE SUITOARE ALE ISTORIEI

Evaluarea realizărilor şi mai ales a neîmplinirilor pe care le cuprinde activitatea de creaţie muzicală şi muzicologică în ultimii ani are ca temei exigenţele formulate în documentele celui de al XII-lea Congres al Partidului Comunist Român, ideile expuse în hotărîrile de partid privind îmbunătăţirea activităţii politice, ideologice şi culturale, indicaţiile date de tovarăşul Nicolae Ceauşescu, secretar general al partidului, cu prilejul întîlnirilor cu oamenii de cultură şi artă. Cuvîntul rostit de conducătorul partidului şi al statului la întîlnirea cu conducerea Uniunii noastre în luna august 1979, aprecierea succeselor obţinute de muzicieni în creaţia şi în mişcarea artistică de ansamblu a ţării, sublinierile critice şi îndemnul la o înaltă exigenţă şi cutezanţă în activitatea de creaţie muzicală sînt pentru noi criteriul suprem de orientare, fundamentul întregii munci ideologice şi profesionale pe care o desfăşurăm.

O privire de ansamblu asupra principalelor domenii ale activităţii Uniunii noastre trebuie deci să pornească de la modul în care au fost definite, însuşite şi realizate sarcinile specifice creaţiei muzicale şi muzicologice precum şi contribuţia adusă de noi toţi la sprijinirea mişcării artistice de mase, în general a operei de educaţie muzicală.

Dezbaterile ce au avut loc în Uniunea Compozitorilor, dialogul larg şi activ cu membrii cenaclelor de artişti amatori şi ai cercurilor de „Prieteni ai muzicii" de pe platformele industriale ale ţării, din şcoli, cooperative agricole, unităţi militare — au contribuit la clarificarea problemelor esenţiale privind îndatoririle ce ne revin în calitate de militanţi pentru cauza culturii noi, socialiste, permiţînd adoptarea măsurilor concrete pentru progresul aşteptat în domeniul creaţiei şi activităţii cu caracter obştesc.

Cea mai pregnantă trăsătură a realizărilor obţinute în perioada 1977—1979 o reprezintă îmbogăţirea şi diversificarea muzicii în aproape toate genurile, cu lucrări inspirate din tematica de luptă pentru libertate şi independenţă a poporului român, din aspectele edificatoare ale contemporaneităţii socialiste. Un număr important de lucrări au fost promovate în sălile de concert şi spectacol, confirmînd participarea plină de dăruire patriotică şi prestigiu profesional a compozitorilor şi muzicologilor la ridicarea orizontului spiritual al maselor de oameni ai muncii. Înscriindu-se în efortul pentru o calitate artistică superioară, pentru un conţinut ideologic major, semnificativ, reprezentînd cerinţele proprii culturii socialiste, creaţia muzicală, muzicologia, activitatea cu caracter obştesc au cunoscut o ascensiune continuă, concretizată în valori care se bucură de o largă apreciere, în aprofundarea contactelor cu viaţa, cu aspiraţiile şi preocupările poporului, 274 lucrări simfonice şi vocal-simfonice, 241 lucrări de muzică de cameră, un mare număr de creaţii în celelalte genuri — de la operă, balet şi operetă, de la lied şi cantată, pînă la lucrări de muzică de cameră, coruri, muzică uşoară, muzică de fanfară, piese destinate educaţiei muzicale, lucrări de muzicologie — stau mărturie efervescenţei creatoare care marchează perioada pe care o analizăm. Aşa cum o atestă primirea călduroasă a publicului, interesul manifestat de interpreţii din ţară şi de peste hotare, ecourile criticii de specialitate, premiile acordate în cadrul celor două ediţii ale festivalului naţional „Cîntarea României", premiile Academiei R.S.R. şi premiile obţinute în străinătate, multe dintre înfăptuirile membrilor Uniunii compozitorilor şi muzicologilor şi-au confirmat valoarea, expresie a unui climat sănătos şi fecund, a unei atmosfere constructive care defineşte frontul muzicienilor creatori.

Tema generoasă a istoriei de luptă a poporului român, de cinstire a unor momente de largă semnificaţie, preocuparea de îmbogăţire cu noi creaţii valoroase a epopeii naţionale şi-au găsit expresia într-o serie de creaţii importante : oratoriile *Soarele neatîrnării* de Gheorghe Dumitrescu, *Pe urmele lui Horea* de Sigismund Toduţă, *Cîntec în piatră* de Liviu Comes, *Cantus Transilvaniae* de Cornel Ţăranu, *Un pămînt numit România* de Liviu Glodeanu ; opera *Noaptea cea mai lungă* de Doru Popovici ;

cantatele *Terra Daciae* de Mircea Chiriac, *Chemări '77* și *Pămîntul* de Dumitru Capoianu, *Stejarul românesc* de George Draga, *Eroii de la Plevna* de Nicolae Brînduș, *România vremilor înalte* de Mihai Moldovan, *Rezonanțe '45* de Hans Peter Türk, *Izvoare 2050* de Șerban Nichifor ; *Simfonia Sarmizegetusa* de Wilhelm Berger, piesa simfonică *4 dimensiuni în timp* de Octavian Nemescu, poemul simfonic *Clopotele Alba-Iuliei* de Nicolae Beloiu. Peisajul componistic din această perioadă, în domeniul vocal-simfonic se întregește totodată cu lucrări de o deosebită semnificație ca : oratoriul *Canti per Europa* de Theodor Grigoriu, oratoriul-balet *Miorița* de Gheorghe Dumitrescu, cantatele *Muntele* de Csiky Boldiszar, *Pro Patria* de Vasile Spătărelu, *Continuum* de Dinu Petrescu. În domeniul simfonic și cameral se cuvin menționate *Simfonia a X-a* de Wilhelm Berger, *Simfonia a III-a* de Pascal Bentoiu, *Simfonia a II-a* de Cornel Țăranu, *Simfonia a III-a* de Anatol Vieru, piesele simfonice *Armonii II* de Tiberiu Olah, *Fragmente* de Ștefan Niculescu, *Unison* de Vasile Herman, *Rezonanțe* de Mihai Moldovan ; *Cvartetele III* și *IV* de Tudor Ciortea, *Cvintetul cu pian* de Ludovic Feldman, *Cvartetul VII* de Zeno Vancea, *Cvartetul IV* de Dumitru Bughici, *Trio Laurian* de Constantin Simionescu, *Incantații pentru cvintet* de Liana Alexandra, *Evolutio II pentru contrabas și ansamblu de cameră*, de Lucian Metianu, cicluri de lieduri de Tudor Ciortea, Pascal Bentoiu și Nicolae Coman.

Sînt de relevat succesele din domeniul creației de operă : *Iona* de Anatol Vieru, *Orestia II* de Aurel Stroe, *Conu Leonida față cu reacțiunea* de Matei Socor, *Poesis* și *Orfeu* de Gheorghe Dumitrescu, *Peneș Curcanul* de Emil Lerescu. Se cuvine însă a fi subliniată insuficienta dezvoltare în perimetrul creației românești, în această perioadă, a genului de operă și balet care a cunoscut în trecutul apropiat multe realizări axate pe tematica social-patriotică și inspirate din valorile umaniste ale tezaurului național și universal.

În timp ce genurile simfonice și vocal-simfonice au înregistrat o dezvoltare calitativă și cantitativă superioară, creația de piese vocal-instrumentale și orchestrale de mici proporții și de o factură accesibilă (rapsodii, uverturi, dansuri), hărăzite să intre în repertoriul larg de amatori, se află de asemenea într-o situație de relativă stagnare. Există desigur eforturi și împliniri în aceste direcții, dar ele se cer coordonate și stimulate în cadrul unor măsuri speciale întreprinse de Uniunea compozitorilor prin organismele ei. Este important ca preocuparea de ansamblu a Uniunii compozitorilor pentru îmbogățirea epopeii naționale să constituie o activitate permanentă, sistematică, urmărită în perspectivă, astfel încît cele mai de seamă momente, aspecte și trăsături ale istoriei naționale, ale vieții și spiritualității românești să-și afle reflectarea în marele patrimoniu muzical al țării.

Se resimte totodată și necesitatea unor eforturi sporite, menite să determine depășirea caracterului festivist, ocazional al unor creații cu teme majore, dar cu o realizare artistică sub nivelul semnificației temei abordate. În această privință un rol de seamă îl au dezbaterile privind demersul permanent pentru înnoirea mijloacelor de expresie în raport cu evoluția artei pe plan mondial, ascuțirea spiritului critic, dezvoltarea experienței proprii a compozitorilor noștri prin raportări originale la realitățile pozitive și negative ale lumii muzicale contemporane.

Festivalul național „Cîntarea României" a stimulat crearea unui număr de coruri de puternică expresivitate, dintre care unele s-au născut din contactul direct cu viața și activitatea unor colective de oameni ai muncii. Un loc de seamă în creația inspirată din lupta partidului, din opera de edificare a României Socialiste îl au creațiile care omagiază personalitatea tovarășului Nicolae Ceaușescu, secretar general al partidului, cel mai iubit fiu al națiunii noastre. Ca rezultat al preocupărilor pentru realizarea unor cîntece de nobilă expresivitate, de un puternic și înflăcărat mesaj patriotic s-au remarcat *Din plai de Olt* și *Omagiu* de Radu Paladi, *Comandantul suprem* de Dinu Stelian, *Om nou* de Teodor Bratu, *Slavă ție, România* de Sabin Pautza. Evenimente ale vieții culturale de mase cum sînt Festivalurile cîntecului muncitoresc, ale cîntecului politic pentru tineret, concursul de cîntece pentru ostași, antologiile realizate de Uniunea Generală a Sindicatelor, au prilejuit afirmarea contribuției pasionate a autorilor de cîntece. Iată numai cîteva din cîntecele patriotice valoroase scrise în ultimul timp : *Congresului i-aducem cald prinos* de Constantin Arvinte, *Trăiască România* de George Grigoriu, *Partidul e marele faur* de Dumitru D. Botez, *Cîntă-n inimi România* de Constantin Romașcanu, *Cîntînd plaiul Mioriței* de Irina Odăgescu, *Cîntecul uzinelor Semănătoarea* de Emil Lerescu, *Cîtecul uzinelor 1 Mai* de Florin Comișel.

Împliniri remarcabile au fost înregistrate în domeniul muzicii ușoare. Și aici, creatorii, în frunte cu comuniștii angajați în lupta pentru o nouă calitate, au ridicat acest gen de maximă popularitate la înălțimea cerută în ceea ce privește conținutul și măestria realizării. Dintre lucrările recente cu caracter patriotic, militant amintim : *Brîul albastru* de Vasile Veselovschi, *Zbori, vis împlinit* de Radu Șerban, *Țara* de Marius Țeicu, *Biografie românească* de Horia Moculescu, *Lumea* de Marcel Dragomir, *Vreme bună — țară bună* de Aurel Giroveanu, *Sonet* de Temistocle Popa, *Astfel* de Vasile Șirli, *Patria* de Edmond Deda, *Iubesc această lume* de Camelia Dăscălescu, *Coloana infinită* de Alexandru Mandy. Cu toate aceste frumoase rezultate, dezbaterile din organizația noastră, din Comitetul Uniunii, discuțiile publice inițiate de Uniunea compozitorilor, activitatea desfășurată în juriile unor concursuri relevă și pentru

perioada ultimilor doi ani persistența pieselor mediocre, cu imagini stereotipe în cazul muzicii corale și de o problematică minoră în cazul muzicii ușoare.

O răspundere permanentă o are Uniunea compozitorilor în ceea ce privește calitatea profesională și ideologică a textelor din care se inspiră compozitorii îndeosebi în domeniul muzicii ușoare. În această privință se înregistrează desigur un progres, dar mai apar încă multe creații cu texte slabe, lipsite de un aspect literar, de un autentic conținut actual. Se impune perfecționarea sistemului nostru de analiză a textelor promovate prin muzică.

Dintre cele mai recente lucrări în genul operetei sînt de menționat opereta *Violetele de Parma* de Elly Roman și spectacolul din *Vremea Unirii* de Teodor Bratu. Este de dorit ca în acest domeniu de creație să fie depusă pe viitor o strădanie mai susținută în vederea realizării unui repertoriu național care să cuprindă o mai mare varietate tematică și îndeosebi lucrări pe teme contemporane.

Un spirit de responsabilitate sporită pentru realizări corespunzătoare ascensiunii de ansamblu a muzicii noastre a fost imprimat și de membrii birourilor din secția de muzică de fanfară și din secția de muzică destinată copiilor și cu caracter didactic.

Un progres evident îl înregistrează cercetările muzicologice care au abordat în perioada amintită aspecte de sinteză ale dezvoltării artei sunetelor de-a lungul istoriei patriei. Lucrări de Zeno Vancea, Octavian Lazăr Cosma, Petre Brâncuși, Viorel Cosma, Gheorghe Firca, Gheorghe Ciobanu, Ovidiu Varga, Doru Popovici, Wilhelm Berger, Carmen Petra-Basacopol, Tiberiu Alexandru au relevat valorile muzicii ca dimensiune a culturii românești militante. În prezent, colective de autori lucrează la realizarea istoriei muzicii românești. Marile evenimente ale istoriei patriei aniversate în anii 1977 și 1978 și-au găsit un ecou însemnat și în cercetările muzicologilor, puse în lumină în cadrul sesiunilor de comunicări științifice organizate de Uniune în colaborare cu Conservatorul „Ciprian Porumbescu", cu alte instituții.

Problemele actuale ale criticii muzicale au constituit obiectul unor ample dezbateri organizate de Uniunea compozitorilor cu invitați din acest domeniu. Se impune să progresăm în determinarea unor mutații pe linia fermității de opinii, a exigenței profesionale și evident a îmbunătățirii spațiului acordat de presă acestui domeniu cu rezonanță largă, de mase, al activității estetice, ideologice, care este critica muzicală.

Relevînd importanța unor propuneri și demersuri întreprinse de Uniunea compozitorilor în vederea îmbunătățirii formelor de promovare a muzicii noastre în viața artistică națională și internațională, trebuie să sprijinim în mod direct și eficient procesul de împlinire a acestora : este vorba de realizarea unui fond național de înregistrări pe bandă de magnetofon și peliculă în condiții artistice și tehnice superioare ale celor mai reprezentative lucrări din trecut și de azi, care să permită îmbogățirea repertoriului difuzat în emisiunile de radio și televiziune și înregistrat pe disc. O contribuție semnificativă în această direcție o constituie realizările prilejuite de cea de a II-a ediție a Festivalului național „Cîntarea României", determinate de măsurile întreprinse în acest sens de Consiliul Culturii și Educației Socialiste în colaborare cu Televiziunea. A fost îmbunătățită situația muzicii românești în ceea ce privește înregistrarea pe disc, prin atenția pe care Casa Electrecord o arată față de exigențele și propunerile Uniunii compozitorilor. Acțiuni pentru o mai bună cunoaștere a realizărilor în domeniul muzicii ușoare s-au desfășurat la sfîrșitul anului trecut sub emblema „Melodii 1979". Sînt în curs de realizare acțiuni pentru lărgirea posibilităților de afirmare a muzicii românești în viața artistică internațională. Există preocupări pentru organizarea unor manifestări periodice de muzică de cameră în orașe ale țării care nu dispun de ansambluri simfonice și de teatre muzicale.

Uniunea compozitorilor, dînd curs propunerilor și observațiilor făcute de compozitori și muzicologi, de cadrele didactice în legătură cu perfecționarea învățămîntului muzical, și-a exprimat punctul de vedree în această privință, militînd pentru soluționarea problemelor din acest important domeniu.

Subliniind frumoasele rezultate obținute pînă acum în direcția promovării creației tinerilor compozitori și muzicologi, membri ai Uniunii sau ai Cenaclurilor inițiate de Uniune și care grupează pe aspiranții la această calitate, este important să perseverăm ca activitatea desfășurată de tinerii muzicieni să aibă la bază un program de perspectivă desfășurat sub îndrumarea muzicienilor cu experiență.

Dezbaterile din Uniunea noastră au relevat angajarea la o intensitate necunoscută vreodată în țara noastră, a compozitorilor și muzicologilor în nobila operă de sprijinire a vieții muzicale profesioniste și a mișcării artistice de mase. Această activitate, acoperind centrele artistice și toate județele țării de-a lungul ultimilor doi ani, se finalizează înainte de toate prin aportul calitativ al compozitorilor și muzicologilor în ce privește orientarea repertoriului, perfecționarea măestriei interpretative în toate genurile, inclusiv în domeniul artei profesioniste, lărgirea contactelor muzicologilor cu viața din fabrici, de pe șantiere, din instituții, din localități cu puternică viață artistică, ca și din satul nostru de azi. Obiectivul acestor acțiuni l-a constituit cunoașterea profundă a oamenilor, a vieții și activității de producție și cultural-artistice desfășurată în unitățile vizitate. Trebuie să facem totul ca, în frunte cu comuniștii, toți membrii activi ai Uniunii compozitorilor să participe cu consecvență la nobila operă de răspîndire a frumuseților artei în masele largi ale poporului nostru.

PREMIILE UNIUNII COMPOZITORILOR PE ANUL 1979

MUZICĂ VOCAL-SIMFONICĂ

Sigismund Toduță — *Pe urmele lui Horea*, oratoriu pe versuri populare

Liviu Comes — *Cîntec în piatră*, oratoriu pe versuri de Ion Brad

Tudor Ciortea — *Din Imnele Transilvaniei*, cantată pe versuri de Ioan Alexandru

OPERETĂ, BALET

Teodor Bratu — *Din vremea Unirii*, pe libret de Constantin Ghinea și Sebastian Popescu

Elly Roman — *Violete de Parma*, pe libret Val Săndulescu

Laurențiu Profeta — *Orele mării*, balet pe libret de Mireille Savopol

MUZICĂ SIMFONICĂ ȘI DE CAMERĂ

Pascal Bentoiu — *Simfonia a III-a*

Anatol Vieru — *Simfonia a III-a*

Liana Alexandra — *Simfonia a II-a „Imnuri"*

Nicolae Beloiu — *Clopotele Alba-Iuliei*

Csiky Boldizsar — *Muntele Căliman* (din ciclul *Frumusețile patriei*")

Dinu Petrescu — *Spațiu doinit V*

Tiberiu Olah — *Armonii II*

Adrian Iorgulescu — *Nebănuitele trepte*

Călin Ioachimescu — *Tempo 80*

Ștefan Niculescu — *Sincronie*

Octavian Nemescu — *Sugestii II*

Dumitru Bughici — *Cvartet de coarde nr. 5*

Sabin Păutza — *Cvartet de coarde nr. 3*

MUZICĂ DE FANFARĂ

Sergiu Eremia — *Drum peste culmi — Transfăgărășanul*

Ion Chioreanu — *Plaiuri românești*

MUZICĂ CORALĂ

Radu Paladi — *Din inimile țării un cîntec pentru țară*

Vinicius Grefiens — *Meșterul Manole*, baladă pe versuri populare

Irina Odăgescu — *Numele patriei*, versuri Vasile Nicolescu

Doru Popovici — *Omagiu lui Burebista versuri* Dan Mutașcu

Constantin Romașcanu — *Laudă omului muncitor*, versuri de Nicolae Dragoș

Dragoș Alexandrescu — *Du-mă, dorule*, pe versuri populare

Dumitru D. Botez — *Odă lui Burebista*, versuri de Victor Tulbure

Mircea Neagu — *Partid al biruinței românești*, versuri de Viorel G. Cosma

Vasile Timiș — *Plai de pace, plai de dor*, versuri de Constantin Cîrjan

Anton Dogaru — *Ecoul patriei*, pe versuri de Ion Rahoveanu

MUZICĂ UȘOARĂ

Florin Bogardo — *Țară de ziuă, țară de vreme,* versuri de Eugen Frunză
— *Dansul e ca o vrajă,* versuri de Tania Lovinescu

Marius Țeicu — *Lumina vieții,* versuri de Ovidiu Dumitru

Camelia Dăscălescu — *Cîntec de dragoste,* versuri de Aurel Storin

Marcel Dragomir — *Inscripție pe un tablou* și *Gîndiți-vă, oameni,* pe versuri de Teodora Popa Mazilu

Horia Moculescu — *Continuitate,* versuri de George Călin Ionescu
— *Jocul joc,* versuri de Corina Brăneanu

Mișu Iancu — *Vorbe de iubire,* versuri de Alexandru Mandy

Alexandru Mandy — *Coloana fără sfîrșit,* versuri de Alexandru Mandy

Ion Cristinoiu — *Unde-aleargă gîndul meu,* versuri de Sașa Georgescu

Johnny Răducanu — *Ecouri din Carpați*

Marius Popp — *Cetățile Ponorului*

Vasile Șirli — Suita *Astfel* (Doină, Cîntec de primăvară, Strigături, Astfel)

Sile Dinicu — *Parafrază în mi minor pe o temă populară*

CREAȚII DIDACTICE ȘI PENTRU COPII

Ion Dumitrescu — *60 de solfegii modulante de tip superior*

Dan Buciu — *În țara lui Mură-n Gură,* versuri de Nina Cassian

Carmen Petra-Basacopol — *Anotimpuri* — patru coruri pentru copii, versuri de Carmen Petra-Basacopol

George Derieteanu — *Jucării pentru copii,* versuri de A. I. Zăinescu și Constanța Buzea

MUZICOLOGIE

Gheorghe Ciobanu — *Studii de muzicologie și bizantinologie,* vol. II

Vasile Nicolescu — *Manuscrisul Ucenescu*

Carmen Petra-Basacopol — *Originalitatea muzicii românești*

Alfred Hoffman — *Orizonturi muzicale*

Emilia Comișel — *Constantin Brăiloiu, Opere — vol. IV*

Grigore Constantinescu — *Cîntecul lui Orfeu*

Tiberiu Alexandru — *Folcloristică, organologie, muzicologie*

Dumitru D. Stancu — *Pe deal la Teleormănel*

Virgil Medan — *Cîntecul epic*

Traian Mârza
Ilona Szenik
Gheorghe Petrescu
Zamfir Dejeu
Mircea Bejinaru — *Folclor muzical din zona Huedin*

CREAȚII ROMÂNEȘTI

PARTICULARITĂȚI ALE FORMELOR MUZICALE (II)

Publicînd în revista MUZICA nr. 5—6/1979 primul *„episod al unui amplu și diversificat serial muzical"*, urmăream a demonstra *„atît fantezia gîndirii muzicale și spiritul de inovație ce preocupă pe compozitorii noștri, cît și rezultanta artistică impresionantă la care se ajunge cînd teoria și practica componistică se îmbină într-un chip atît de fericit"*.

Prezentînd astăzi cel de-al doilea „episod", supun atenției cititorilor revistei noastre noi date care confirmă din plin ideea notată la sfîrșitul primului studiu și pe care am reprodus-o mai sus.

În urma unor discuții purtate cu mai mulți colegi, cu diverși iubitori ai muzicii românești, țin să aduc două precizări.

1. Din multiple analize realizate pînă acum, dar și din studiile altor muzicieni, am ajuns la concluzia că fiecare analiză trebuie să-și propună a demonstra doar un număr redus de probleme. O extindere pe multiple planuri duce — de cele mai multe ori — la diluarea esențialului.

Iată de ce subliniez și cu această ocazie că ideea principală ce domină studiile mele *este evidențierea a tot ce este nou în domeniul formelor muzicale.*

2. Ordinea în care prezint lucrările colegilor — mai vîrstnici sau mai tineri — este în funcție de posiblitățile de studiere (și de audiție) a partiturilor respective. De cele mai multe ori sînt necesare și discuții cu respectivii autori pentru elucidarea unor probleme ce cu greu pot fi detectate la o primă analiză (concepție de ansamblu, moduri, serii, conglomerate armonice etc.).

Bineînțeles, voi căuta în viitoarele articole să prezint cele mai valoroase și interesante lucrări, din cele ce s-au scris pînă acum sau se vor realiza în viitorul apropiat.

Simfonia a II-a de Nicolae Beloiu

Compusă în anul 1976 și alcătuită din trei mișcări contrastante ca expresie și punere în pagină, dar foarte unitare ca gîndire și dramaturgie muzicală, *Simfonia a II-a* se înscrie printre valoroasele lucrări de acest gen ale școlii muzicale românești, în ultimul deceniu.

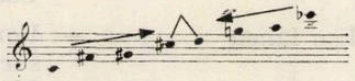
Deși complexă ca organizare arhitectonică, scriitură orchestrală, limbaj polifon-armonic-ritmic, *Simfonia a II-a* își dezvăluie multiplele ei stări expresive celor ce urmăresc cu atenție derularea mesajului muzical.

Înainte de a prezenta elementele inedite ale acestui opus, să precizăm că ideea de bază ce a declanșat și determinat modelarea fluxului sonor a fost *dorința autorului de a realiza o simfonie concertantă.*

În funcție de acest obiectiv, N. Beloiu și-a conturat strategia muzicală, alegînd și cizelînd fiecare detaliu. Să le enumerăm pe cele mai importante.

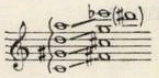
1. Folosirea a două moduri : modul octatonal, nonoctaviant, și al doilea, nonotonal, nonoctaviant.

Primul mod :

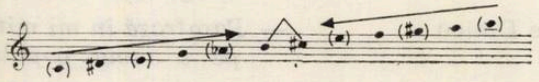


Un rol important îl au aici intervalele de cvartă și cvintă (perfecte, mărite și micșorate)

Al doilea mod :



În acest mod, intervalul de bază este terța mică, prin notarea separată a sunetelor din paranteze



Notă. Aceste structuri de bază generează, pe traseul întregii lucrări, o lume complexă de interferențe și relații armonice între cele două moduri.

Din primul mod autorul realizează 6 structuri, iar din al doilea (secundă mărită sau terță mică plus semiton, cu o singură excepție), 4 structuri.

2. *Un rol determinant în simfonie îl are orchestrația* element constitutiv al procesului de creație, domeniu în care autorul pare a cunoaște toate tainele acestei științe și arte muzicale.

Aducînd în dezbatere o amplă orchestră cu cîte 4 instrumentişti pentru fiecare grupă (în afară de Fag. şi Tuba), plus 2 timpani, Arpa, Pianoforte şi corzi (autorul recomandă o anumită dispunere în scenă), N. Beloiu realizează prin asociaţii de timbre multiple nuanţe expresive, coloristice şi dinamice.

Un act de voinţă componistică îl constituie şi faptul că *pe parcursul Simfoniei nu apare nici o dublare.*

Fiecare instrument îşi are propriul său drum, propria sa individualitate, angrenat într-un amplu şi complex ansamblu orchestral.

3. *Analiza arhitectonicii muzicale*

Iată un domeniu în care elementele inedite apar de la primele măsuri.

Autorul denumeşte prima parte *Ricercar.* Analizînd partitura observăm că de fapt noţiunea de Ricercar *îşi păstrează aici doar caracterul expozitiv.* De fapt prima parte îmbină elementele ricercarului cu cele de sonată. (În acest context, ambii termeni au un sens relativ). Mixturile devin posibile datorită predominării unei gîndiri muzicale *polifone* ce îşi pune amprenta pe întreaga simfonie.

Aşa se face că prima parte debutează cu expunerea *unor idei muzicale (principale)* — pag. 1—14 — mai întîi de suflători şi apoi de corzi, în care se detaşează o pulsaţie ritmică de şaisprezecimi ce o vom reîntîlni în diferite ipostaze şi în celelalte mişcări.

Urmează un *al doilea grup de idei muzicale (secundare)* — pag. 14, măsura 81 — în care se observă o însăilare de cînturi, contrastante ca expresie faţă de primul grup de idei muzicale.

De la pag. 21 — măsura 121 — urmează (ceea ce în forma de sonată ar fi echivalentul dezvoltării) o succesiune dinamică a unor idei (de parcă ar fi o proiecţie cinematografică) ce duc spre confruntări — uneori — violente.

Două aspecte surprind în această suprafaţă ce se extinde pe parcursul a 19 pagini.

Mai întîi prezenţa ritmului de şaisprezecimi, dar nu în forma sa compactă, ci divizată, şi o nouă potenţare melodică — cantabilă a ideilor din grupul secundar, ce ne dezvăluie noi resurse expresive ale imaginilor muzicale anterioare.

În al doilea rînd, autorul pune accentul pe realizarea unui amplu dialog între grupuri de instrumente, obţinînd astfel o creştere a dinamicii fluxului sonor şi o colorare evidentă a paletei orchestrale.

La cele spuse pînă acum trebuie să adăugăm şi permanenta prezenţă a imitaţiilor stricte şi libere la diferite voci şi ale căror desfăşurări pe orizontală favorizează prin suprapunerile pe verticală, apariţia unor complexe armonice inedite, conţinînd sunetele modurilor enunţate la început.

Dacă ceea ce urmează de la pag. 40 — măsura 239 — ar fi conţinut o revenire la ideile iniţiale, am fi putut vorbi de o repriză ; în acest sens referirea la forma de sonată ar fi fost pe deplin justificată.

Dar N. Beloiu nu urmează acest traseu, ci aduce o *Coda* unde treptat reduce tensiunea dramatică la limită.

Să consemnăm şi alt fapt.

„Personajele" dominante ale primului grup de idei muzicale sînt pianul şi timpanii, în special cînd este necesară impulsionarea desfăşurărilor muzicale cu ritmul de şaisprezecimi.

Or, în *Coda,* timpanii sînt folosiţi la diminuarea tensiunii sonore prin comprimarea şi divizarea elementelor ritmice, aducînd şi căpătînd prin această prezenţă *caracterul simbolic de sinteză* a tot ce a fost.

Şi acum la încheierea primei părţi, doresc să precizez că forma acestei mişcări — în sensul strict al noţiunilor — nu este nici Ricercar, nici Sonată, dar putem foarte bine s-o considerăm ca o *îmbinare între principiile acestor două structuri : Ricercar-Sonată.*

Partea a II-a, foarte contrastantă faţă de prima mişcare, ne introduce şi ne poartă într-o lume în care domină zona lirică, a liniştii interioare. O scriitură în care domină Cadenze, Recitative şi o Arie, cu o punere în pagină transparentă, ne dă impresia unei metamorfozări, a trecerii de la genul simfonic la cel cameral.

Avînd o formă liberă (nu poate fi încadrată în nici unul dintre tiparele clasice), partea a doua este structurată în patru secţiuni plus o Coda.

Prima secţiune — pag. 43 — începe cu o expunere liberă a flautului alto, o Cadenţă foarte expresivă ce aminteşte de un cîntec lung (cu prezenţa secundei mărite) peste care se suprapune ulterior un coral cîntat în surdină de corzi şi cu intervenţii ale alamei, tot cu surdină. Urmează un recitativ al flautului, cu preluări — fragmentare — la restul orchestrei — şi care pregăteşte apariţia unei a doua cadenţe la violă solo.

De aici — pag. 49 — începe a doua secţiune.

De astă dată cadenţa este mult mai amplă conţinînd şi mai multe elemente de virtuozitate.

Ea va fi urmată de o *Arie* cîntată de corzi, o frumoasă şi rafinată împletire polifonă, de o mare expresivitate şi respiraţie melodică şi punctată de un coral al suflătorilor.

Bineînţeles, totul se desfăşoară în sonorităţi estompate.

Intervenţia harpei (pag. 55) marchează încheierea secţiunii (partea a II-a se cîntă fără pian) şi totodată trecerea spre a treia secţiune.

Acum este rîndul oboiului, clarinetului şi cornului englez de a expune un şir de recitative la care se asociază trisoane enunţate de suflătorii de alamă (un ciclu ascendent de cvinte).

De la pag. 59 reintră Flautul alto cu o scurtă cadenţă în care primele note sînt identice cu începutul cadenţei din prima sa intervenţie.

În acest mod se *schiţează* o intenţie de repriză. De fapt, *această a patra secţiune* pregă-

teşte şi prin solo-ul de violă trecerea spre *Coda*.

A patra secţiune este cea mai concentrată. *Coda* — pag. 62—63 — este o scurtă rememorare a cîtorva celule melodice-ritmice într-o calmă şi interiorizată atmosferă.

Partea a III-a

Denumirea acestei mişcări notată de autor pe partitură este de *Variaţiuni perpetuum*. În acelaşi timp, în programul de sală, N. Beloiu precizează : „în ultima secţiune se întrepătrund organic forma unei ample *Ciaccona* cu trei mari valuri variaţionale, pulsaţia unei *Toccata* şi alura unui *Motto perpetuo*".

Obişnuiţi — după prima parte — cu îmbinări de structuri, observăm că ceea ce permite o astfel de tratare este însuşi punctul de plecare, *adică tema*.

În orice variaţiune factorul determinant este ideea muzicală iniţială, indiferent de profilul ei.

Partea a III-a debutează cu o temă alcătuită de şaisprezecimi (o variantă preluată din prima parte) lipsită în general de ceea ce obişnuim a numi melodie.

Ea se prezintă ca *mici încrustări* melodico-ritmico-armonice, ce prin amplificarea lor orchestrală dau naştere unei stări expresive ce emană atît energie şi dinamică muzicală cît şi variate culori şi timbre sonore.

De notat că acest profil melodic-ritmic-armonic este susţinut permanent de un ritm de optimi expus de timpani.

În cele ce urmează nu vom intra în detaliile fiecărei variaţiuni, dar socotim necesar a prezenta particularităţile fiecărui episod.

În ceea ce priveşte însăşi tema (în continuare o vom denumi aşa) ea se desfăşoară între pag. 64—70. Se expune în trei faze în care predomină : celule de *patru şaisprezecimi*, *opt* şi *doisprezece şaisprezecimi*, plus o mică concluzie de patru măsuri.

Prima variaţiune este construită din fraze melodice simple, elegante, ce sînt cîntate în piano de corzi (con sord.), suflători de lemn, trompete şi harpă. Din cînd în cînd, cîte o formulă de patru şaisprezecimi aminteşte de tema iniţială.

Variaţiunea I se desfăşoară între măsurile 44—87.

O măsură de pauză generală separă variaţiunea I de a II-a. *În a doua variaţiune* (măsurile 88—184) există o permanentă creştere a tensiunii sonore. Dramatismul ei duce tot mai mult spre un punct culminant unde tema principală din prima parte este expusă de suflătorii de alamă, în sonorităţi ample.

O adevărată fanfară ce contrastează puternic cu sensibilitatea lăuntrică a imaginilor muzicale din prima variaţiune.

A treia variaţiune începe în forte şi cu revenirea în prim plan a timpanilor ; se defineşte prin recapitularea elementelor audiate anterior şi anume : profilul de bază al variaţiunilor, cînturile şi efuziunile lirice din grupul secundar de idei muzicale din prima parte, toate îmbinîndu-se şi conducînd tensiunea dramatică spre ultimul punct culminant aflat la măsurile 244—245.

De la măsura 246 (ultima măsură din pag. 100, ca şi pag. 101) atmosfera se linişteşte treptat pînă la nuanţa de pp. Acest fragment poate fi considerat drept *Coda* ultimei părţi.

★

Şi acum, la încheierea acestei prezentări, vreau să adaug că practica muzicală demonstrează (pentru a cîta oară ?) că forma muzicală nu este niciodată o schemă fixă.

Fiind rezultanta unei gîndiri şi simţiri muzicale, ea se conturează în funcţie de talentul şi sensibilitatea, de mesajul muzical pe care un autor doreşte să-l transmită.

În cazul compozitorului N. Beloiu, simfonist prin excelenţă dar totodată pasionat pentru muzica de cameră instrumentală, cu o largă predispoziţie pentru muzica lirică, interiorizată (aşa se explică cînturile, permanentele pedale melodice, multiplele culori şi timbre sonore), dar şi cu certă dorinţă de a-şi potenţa discursul muzical spre culminaţii dramatice, uneori aducînd sonorităţi aspre, dure, modelarea formei este atît de perfectă încît nu se poate vorbi de ea fără referire la conţinut şi invers, întrucît *fiecare element este în acelaşi timp şi formă şi conţinut*.

Închei această analiză cu un citat din prezentarea făcută de autor simfoniei sale, cu aceste cuvinte :

„în ultimă instanţă, mai important de considerat experienţa lăuntrică investită în travaliu, ce a căutat să exploreze o largă arie de stări expresive, cu complicitatea inepuizabilelor resurse de comunicare ale cîntului instrumental-orchestral".

Concertul pentru pian şi orchestră de coarde (1963) de *Dan Constantinescu* atrage în mod special atenţia, atît pentru profunzimea şi expresivitatea ideilor, a desfăşurărilor şi arhitectonicii muzicale, cît şi pentru faptul că el încheie o etapă de creaţie, dar conţine în acelaşi timp elemente de limbaj şi structură ce se vor cristaliza în următorul opus, *Trio pentru pian, vioară şi clarinet* (1964), dar în mod special în *Variaţiuni pentru vioară, violoncel şi pian* (1966).

Talentat şi sensibil muzician, posesor al unei deosebite culturi şi măestrii componistice, Dan Constantinescu a fost atras, în decursul anilor, mai mult de genurile muzicii de cameră (instrumentală) şi orchestrală, deşi a compus şi muzică vocală (coruri, lieduri).

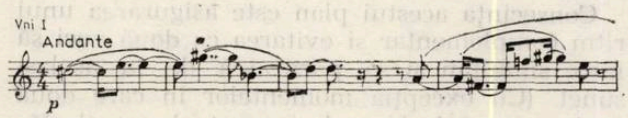
Audiţia şi analiza muzicală a concertului dezvăluie modul armonios în care se întrepătrund şi se mulează unele principii clasice, ca de exemplu structurarea lucrării în trei mişcări contrastante, folosirea unor elemente preluate din forma de sonată, lied şi a tehnicii variaţionale, cu o gîndire şi scriitură modal-

serială și o paletă armonică, cu precădere politonală, toate adaptate necesităților de exprimare și comunicare ale autorului.

Fără discuție că cerințele genului au condiționat în mare măsură discursul și dramaturgia muzicală demonstrînd în mod special că autorul a știut să evidențieze resursele expresive și tehnice ale pianului, într-o formă mobilă, plină de inedit melodic, ritmic și armonic.

Prima parte a Concertului (Andante = 70) are o formă tripartită compusă, cu o repriză variată, rolul ei fiind al unui *Preludiu* în care se impun idei muzicale de esență lirică. În plus precizăm că temele constituie puncte de plecare pentru desfășurările muzicale din celelalte mișcări.

În mod special ne oprim asupra primei teme din A, atît pentru caracterul ei meditativ cît și pentru prezența activă a intervalului de terță și (citățm prima frază) cel de septimă mare, interval ce va cunoaște o susținută desfășurare în următoarele mișcări.



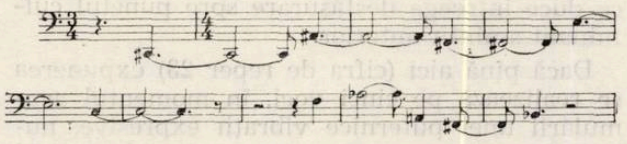
În timpul expunerii acestei teme și a variantei ei mai dinamice ce pornește de la cifra de reper 3, *Poco meno mosso*, pianul are un rol complementar, prezentînd în bas o ipostază melodică a ideii citată mai sus.

Doar la a opta măsură după cifra 4 — de unde apare puntea — pianul își afirmă prezența printr-o expunere solistică (un ritm de treizecidoimi) ce pregătește apariția celei de a doua secțiuni — B — *Poco più mosso* (=80).

O factură acordică, în care politonalitatea este elementul de bază dînd culoare și dinamică temei secundare, impune instrumentul solist și aduce, prin modul de expunere, contrastul necesar față de A.

De remarcat, că ambele idei muzicale au mai mult un caracter expozitiv și nu de confruntare, mai concret, o temă o completează pe cealaltă.

De aici decurge în mod logic repriza (revenirea A-ului) în care prima idee muzicală reapare în inversare de direcție și augmentare la V-celli și Contrabbassi.



Pedalele de la celelalte corzi creează o atmosferă de calm și liniște interioară ce este din cînd în cînd impulsionată de un motiv expus de pian. La cifra 9 apare o scurtă *Coda* în care se impune o pedală în bas pe sunetul si bemol, într-o sonoritate redusă — pp.

Calmul și atmosfera interiorizată sînt în mod intenționat subliniate și extinse pentru ca apariția celei de a doua mișcări să aducă un puternic contrast de substanță și dinamică muzicală.

Partea a II-a, *Allegro*, scrisă în *formă de sonată cu repriză inversată și augmentată*, se distinge printr-o temă principală avînd un caracter scherzando, substanța ei muzicală — exuberanță și avînt tineresc — fiind, ca expresie, total opusă ideilor muzicale apărute în prima parte.

De astă dată, pianul apare pe prim plan, intrînd uneori într-un dialog — acordic și de nuanțe — cu orchestra de coarde.

Se pot observa, în ambele teme, intonații de terță și septimă mică prezente în ideile muzicale din prima mișcare, acestea cunoscînd — în mod special — o transfigurare în cadrul dezvoltării.

Fără a intra în detaliile secțiunilor formei de sonată, precizăm că dezvoltarea începe la cifra de reper 17, cu o variantă a celei de a doua teme, și că ea este structurată după principiul clasic al celor trei faze.

De asemenea, notăm apariția reprizei la cifra 25, cu tema a doua augmentată, la care se adaugă la cifra 29, ideea întîi din prima parte expusă în inversare de direcție.

Față de cele spuse pînă aici se impune o constatare și anume că folosirea unei structuri tradiționale nu a constituit pentru Dan Constantinescu o piedică în desfășurarea unui bogat și dinamic flux muzical. Dimpotrivă, organizarea riguroasă i-a permis o coordonare și modelare — la toți parametrii — a unor imagini muzicale bogate în substanță și sugestie.

Partea a III-a, Moderato la care se trece tot prin *attacca* ni se pare a fi — din punct de vedere al evoluției componistice — cea mai interesantă.

Folosind o structură simplă — ABCA — partea a treia scoate în evidență faptul că autorul folosește, pentru secțiunea A, o variantă liberă a ideii principale din prima parte, pentru secțiunea B — cifra 41 — tema a doua a aceleiași prime mișcări, pentru secțiunea C — cifra 44 — un citat din faza a treia a dezvoltării din partea a doua. În repriză — cifra 48 — A-ul se expune în recurență, avînd totodată și funcția de *Coda*.

Ceea ce apare nou în partea a treia sînt așa numitele „pînze sonore", care prin tehnica folosită creează impresia unei dematizări. Temele amintite mai sus se constituie din celule și motive ce trec de la o partidă la alta și se suprapun peste pînzele sonore (note ținute, pedale) ce dau impresia unor „mișcări de mase sonore" în care la început există o direcționare de jos în sus, în timp ce în repriză pînzele sonore urmează un drum descendent.

Scriitura pianistică este uneori rarefiată, alteori participă prin pedale la realizarea pîn-

zelor sonore. Doar înainte și în cadrul secțiunii C ea este mai dinamică. Totodată, autorul folosește apăsarea clapelor fără sunet (flageolete).

Făcînd o trecere în revistă a tuturor componentelor arhitectonice ale Concertului, ținînd seama și de faptul că toate mișcările se cîntă fără pauză, ajungem la concluzia că structura întregului concert, cu licențele respective, corespunde unei forme de sonată. Într-un asemenea context, *prima parte îndeplinește funcția expoziției de sonată, a doua a dezvoltării, iar partea a treia unei reprize dinamizate.*

★

Se spune uneori că verificarea viabilității unui opus este în funcție de prezența, ori neprezența, unei lucrări în circuitul muzical al mai multor ani. (Putem oricînd aduce argumente *pro* și *contra* acestei concepții !).

În mod concret, referindu-ne la *Concertul pentru pian* al lui Dan Constantinescu, putem afirma că... *timpul* — acest mare prieten și... dușman al multor opere de artă — confirmă din plin valoarea lucrării.

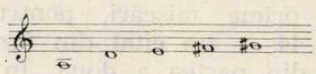
Și astăzi, ca și acum 13 ani — cînd a avut loc prima audiție a lucrării, la Cluj — *Concertul* încîntă pe ascultător, aducîndu-i o bucurie și trăire profundă, o satisfacție estetică remarcabilă.

Preludiu pentru orchestră de coarde și cvintet de suflători de George Draga.

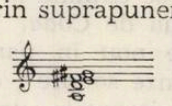
Preocupat de găsirea unui limbaj propriu, în care tradiția clasică să se îmbine organic cu cerințele epocii noastre, George Draga și-a determinat o sintaxă și morfologie muzicală care îi permite o exprimare autentică ce poate fi ușor detectată în majoritatea lucrărilor scrise în ultimii ani.

Este vorba — *în primul rînd* — de folosirea unor moduri de 5 sau 6 sunete derivate din tezaurul popular.

În *Preludiu* există un mod de cinci sunete, avînd drept fundamentală sunetul re.



Prin suprapunere



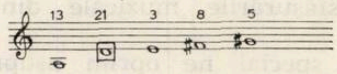
acest mod apare ca un acord de re major ($\frac{6}{4}$) la care s-au adăugat treptele II și IV.

De aici caracterul melodic al succesiunilor în care transpar frecvent imitații de bucium, dar în același timp, prin suprapunerea mai multor voci, și în funcție de diversitatea valorilor ritmice în care sînt expuse, apare o interesantă formă de *eterofonie*.

Prin multiple combinări se pot deduce 120 de permutări, dar autorul evită în mod voit atît succesiunea cît și consecințele modului : re — mi — fa diez — sol diez — la, pentru a nu impune atît de pregnant tonalitatea re major.

Al doilea element îl constituie factorul ritmic. Pornind de la ideea că *elementul ritmic de bază este șaisprezecimea* și că *fiecare pătrime conține șase șaisprezecimi*, George Draga folosește principii preluate din șirul Fibonacci pentru a investi fiecare sunet cu o durată fixă, durată ce nu se schimbă niciodată, indiferent de premutările la care este supus modul.

În acest fel autorul stabilește tabelul următor:



Pentru ca fuziunea între mod și ritm să permită o desfășurare simfonică expresivă, cu o bună și penetrantă dinamică interioară, autorul fixează printr-o *matrice*, modul și ordinea de expunere.

Consecința acestui plan este asigurarea unui ritm complementar și evitarea ca două voci să intre simultan și să pornească de la același sunet. (Cu excepția momentelor în care două voci pornesc de la același sunet, dar se desfășoară în mișcare contrarie, așa cum se poate observa la cifra de reper 23 — culminația lucrării).

Totodată, apar multiple variante de *Canon* (la diferite intervale, în stare directă sau recurentă) care dau fluxului sonor o mare mobilitate ; de asemenea, acestei muzici nu-i este străină o oarecare tendință improvizatorică.

Timbre și culori deosebite obține autorul prin diferite combinații de sunete (uneori economice), în momentul cînd realizează — cu o voce sau mai multe — permutația spre alt centru, în timp ce unele voci nu au epuizat modul de pe treapta anterioară.

În ceea ce privește rezultanta sonoră, ea poate fi caracterizată ca o muzică unitară în sens și expresie.

Datorită pregnanței modale a liniilor melodice, caracterului improvizatoric determinat de mobilitatea ritmică a fluxului sonor, cu tot tempo-ul fix (= 82) în care se desfășoară, *Preludiul* poate fi comparat cu un *Cîntec lung* sau o *Doină*.

Există în această muzică o tensiune interioară ce duce întreaga desfășurare spre punctul culminant amintit anterior.

Dacă pînă aici (cifra de reper 23) expunerea se realizează pe cinci voci, în momentul acumulării unei puternice vibrații expresive, numărul vocilor crește la zece, în sensul că cinci prezintă modul în stare directă, iar celelalte în inversare de direcție. De remarcat că din punct de vedere componistic această suprapunere întregește farmecul sonor al Preludiului.

Coda lucrării (începe la cifra de reper 30) readuce expunerea la cinci voci de către instru-

mentele de coarde, în timp ce suflătorii, din cînd în cînd punctează prin acorduri conținînd sunetele modului, sau îl readuc în diferite variante, conducînd fluxul muzical spre susținerea și afirmarea sunetului fundamental inițial *re*.

După cum se observă, autorul a dorit prin această revenire la sunetul *re*, să sublinieze unitatea tonal-modală a Preludiului.

★

Ajuns la sfîrșitul prezentării, vreau să notez că prima lucrare unde George Draga și-a verificat concepția expusă mai sus a fost piesa pentru orchestră *Eterofonii* (1969). A urmat *Preludiul pentru orchestră de coarde și cvintet de suflători* (1971), *Uvertura de concert nr. 2* (1974) unde există un mod de șase sunete, expus după principiul : terță mică plus semiton, și cantata *Stejarul Românesc* 1976, conținînd ca și *Preludiul*, un mod de cinci sunete.

În vis desfacem timpurile suprapuse. Trei piese sincronizate pentru clarinet, violoncel și clavecin (+ Pian) de Aurel Stroe.

Am dorit să analizez această lucrare compusă în anul 1970 și tipărită de Editura Muzicală în anul 1975, după audierea sa în buna interpretare a formației *Acustica mobile*, alcătuită din Ștefan Korody — pian, Mariana Kauntz — violoncel și Peter Grossman — pian.

Preluată din cartea filosofului francez *Gaston Bachelard*, intitulată *La dialectique de la durée* (Editura Presses Universitaires) denumirea și ideea componistică a lucrării pornește de la punctul de vedere al scriitorului care afirmă că : „Firul timpului este plin de noduri" și că „Timpul este discontinuu".

Totodată Aurel Stroe este impresionat de expunerile asupra *modului cum se percepe sentimentul timpului în somn*.

Gîndind la multiplele idei dezbătute în această carte, Aurel Stroe ajunge la convingerea că poate realiza un dat artistic îngemănînd trei amintiri disparate din copilărie în felul următor :

1. *Imaginea fenomenului folcloric receptat în copilărie*, transfigurat de amintiri (vise) poate fi reconstituit de imaginile muzicale expuse de clarinet ;

2. Pianul trebuie să reamintească studiile din anii copilăriei, cînd dorința de joacă — specifică vîrstei — nu putea fi realizată din cauza orelor dăruite acestui instrument.

3. Partea de violoncel urmează a reda o compoziție din anii copilăriei denumită : *Apus de soare*. Lucrarea s-a păstrat doar în memorie și a fost rescrisă de autor în perioada compunerii acestui opus.

După cum se observă, *În vis desfacem timpurile suprapuse*, coexistă trei piese diferite ca expresie, culoare și dinamică.

La prima vedere s-ar putea crede că la baza desfășurărilor muzicale se află principiul aleatoric. Dar situația este cu totul alta.

În primul rînd alegerea acestor trei piese a fost făcută de un muzician cu un sensibil auz interior, cu o vastă experiență și măiestrie componistică.

Aurel Stroe a intuit perfect limitele și potențele de îmbinare și realizare a acestor trei variate — și aparent diverse — succesiuni muzicale.

În acest scop, autorul a găsit o soluție de coordonare a lor prin intrări și minutaj, notînd pe partitură următoarele :

„Lucrarea este compusă din trei piese diferite, încredințate fiecare unui instrument — clarinet, clavecin (+ pian) și violoncel — care se desfășoară independent. Singurul mijloc de sincronizare este dat de indicarea duratei în minute și secunde trecute în fiecare știmă. Respectînd riguros aceste indicații, ansamblul se sincronizează de la sine".

Să mai notăm că fiecare instrumentist ocupă un alt colț al scenei (sau intră pe rînd în scenă) și primul își începe depănarea melodică clarinetul, după un minut și 55 de secunde pianul, iar după patru minute începe să cînte violoncelul. Sfîrșitul lucrării se realizează în aceeași ordine, adică își termină expunerea clarinetul, apoi pianul și la urmă violoncelul.

Și acum să urmărim desfășurările muzicale cercetînd fiecare știmă în parte. Să începem cu aceea de clarinet (în si bemol).

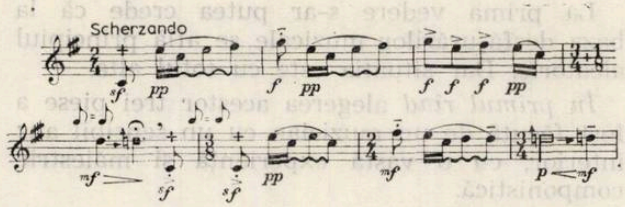
Mai întîi precizăm că partitura conține o pagină în care se dau multiple explicații asupra sensului unor notații și modul lor de interpretare.

În acest fel interpretul află cum trebuie să cînte anumite sunete : glissando, sferturile și treisferturile de ton, succesiune încetinită sau accelerată, etc., dar și care sînt cele mai bune poziții ale degetelor pentru realizarea efectelor dorite de autor. (De altfel Aurel Stroe notează pe partitură că : „pozițiile degetelor pentru obținerea efectelor de sunete netemperate, aureolate, duble etc., au fost stabilite de Ștefan Korody).

Știma propriu-zisă conține *linii melodice* apropiate de melosul popular și care se cîntă din 20 în 20 de secunde. Dacă o melodie ține mai puțin de 20 de secunde, (cum trebuie — după partitură — să dureze majoritatea) atunci interpretul realizează o pauză pînă la 20 de secunde.

Culoarea, timbrul și dinamica melodiilor este bine precizată prin indicații de nuanțe, mod de emisie a sunetelor și tempo.

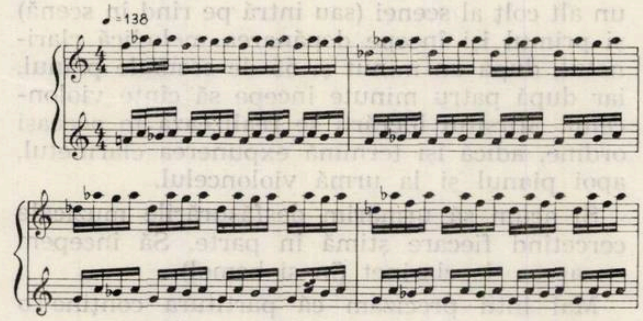
În general melodiile nu se repetă cu excepția celei aflate la pag. 6, care se cîntă de trei ori în nuanțe diferite iar a patra oară în recurență.



Între ştima de clarinet şi a celorlalte două instrumente nu există repere, aşa cum ele apar la violoncel şi pian.

În partitură există o ştimă pentru pian şi una pentru clavecin (pentru ca instrumentistul să nu mai aibă grijă de note cînd trece de la un instrument la celălalt), desfăşurarea muzicală fiind împărţită în 12 segmente ce se cîntă alternativ, şase la pian şi şase la clavecin. Accentul muzical cade în primul rînd pe „reamintirea" unor exerciţii specifice.

Redăm a cincea expunere a clavecinului, care este formată din primele patru măsuri expuse de clavecin la prima sa intrare.



Factorul coordonator — de sincronizare — îl vedem notat de la prima expunere a pianului, odată cu indicaţia duratei respectivului fragment.

De altfel, cronometrarea este precisă şi pentru fiecare *pauză* aflată la sfîrşit de segment muzical. Indicaţii de nuanţe sînt puţine în partitură : f la a patra intrare, p şi f la a cincea, mf la a şasea expunere a pianului.

Dacă între pian şi clarinet nu există în partitură vreo indicaţie coordonatoare, în schimb la minutul şapte, în ştima de violoncel apare un fragment din a cincea intrare a pianului iar în minutul 8'20" (la a şasea intrare a pianului) instrumentistul respectiv îşi poate coordona expunerea urmărind un fragment din ştima violoncelului.

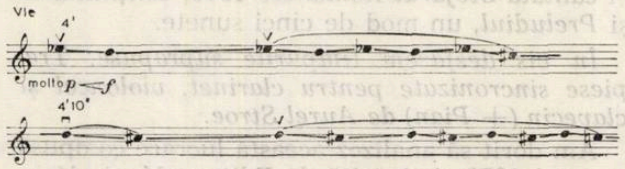
Şi acum cîteva cuvinte despre ştima de violoncel.

La fel ca în ştima de clarinet, găsim aici cîteva explicaţii asupra modului de interpretare a unor sunete, pizzicato-ului, etc. Am precizat la început că violoncelul intră după patru minute de la intrarea clarinetului şi a pianului.

În partitură există multiple indicaţii de nuanţe, dar nici una de metronom. Ea nu este necesară dacă instrumentistul respectă cronometrajul precis al ştimei sale.

De asemenea, partitura de violoncel conţine notaţii cu cele mai multe referiri la ceea ce cîntă clarinetul şi pianul, asigurînd astfel o bună sincronizare a evoluţiei muzicale. Exemple pot fi văzute la minutul patru şi patruzeci, cinci şi patruzeci. La minutul opt şi patruzeci, sub forma unei glume, se trece un fragment de la clarinet la violoncel.

În ceea ce priveşte sensul muzical prezentat de violoncel, el poate fi considerat o variaţiune continuă, descendentă, a unor secvenţe stricte şi libere.



Drept încheiere la succinta analiză, notez că originalitatea lucrării *În vis desfacem timpurile suprapuse* constă atît în găsirea unei corespondenţe muzicale a unei idei filosofice, cît şi în realizarea ei artistică.

Cele trei linii, trei piese aparent disparate, se sincronizează prin cronometrajul precis indicat pe partitură, dar şi prin faptul că Aurel Stroe realizează un mod original de contrapunct.

Chiar dacă la o primă vedere observăm mai întîi clarinetul, ca purtător principal al liniilor melodice, pianul -|- clavecinul al dinamicii şi facturii muzicale, iar violoncelul element de sudare (liant) şi completare al primelor două linii, iar apoi devin mai clare interferenţele şi cobinările între cele trei piese, *analiza şi audierea lucrării* demonstrează perfecta unitate ce există între sensul şi forma acestui opus.

Interesul ascultătorului pentru înţelegerea desfăşurărilor muzicale se menţine tot timpul şi, în fond, acest considerent mi se pare foarte important. El demonstrează că Aurel Stroe a realizat un opus muzical plin de farmec şi frumuseţi melodice-coloristice-dinamice. Iată de am dorit să prezint în acest studiu, *Trei piese sincronizate* de Aurel Stroe.

Dumitru BUGHICI

ACTUALITATEA MUZICALĂ ROMÂNEASCĂ

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

În cadrul plenarei Comitetului de conducere al Uniunii compozitorilor din 22 decembrie 1979 a avut loc o dezbatere pe tema *Probleme ale creației și interpretării în domeniul creației românești de operă și balet*. Au prezentat referate Teodor Bratu — *Aspecte actuale privind creația și difuzarea de operă și balet*, Petre Codreanu — *Opera — primatul muzicii sau al teatrului ?* ; Alfred Hoffman — *Un patrimoniu de spectacole de cea mai înaltă ținută artistică* ; Doru Popovici — *Opera românească în actualitate* ; Nicolae Brînduș — *Valoarea noului*. În același cadru au fost acordate premiile Uniunii compozitorilor pe anul 1979 (a se vedea în numărul de față al revistei Muzica).

CENACLURI. Secția de fanfară (luni 10 decembrie) a pus în lumină lucrări de Ion Stamatiade — *Scumpă libertate* (marș) ; Sergiu Paiul — *Pentru patrie* (uvertură), Dumitru Răuță — *Suita a VI-a*, Gheorghe Vulpe — *Două dansuri românești*, Ion Mitu — *Suita I*, Horia Ardeleanu — *Eliberatorii* (marș), Sergiu Eremia — Suita *Drum peste culmi*, Corneliu Pătrașcu — *Arcul de triumf* (marș), Emilian Ursu — *Pământ românesc* (suită simfonică) ● Secția simfonică (luni 7 ianuarie) a audiat și comentat oratoriul *Pe urmele lui Horea* de Sigismund Toduță și *Simfonia a II-a* de Nicolae Beloiu ● O săptămînă mai tîrziu a avut loc o audiție de lucrări — imprimate pe disc — din creația compozitorilor contemporani din R.S.F. Iugoslavia : Milko Kelemen — *Temă cu variațiuni pentru pian* (în interpretarea lui Ivo Pogorelici), Karlo Krombolc — *Burlesca pentru două piane* (la pian : Cora Milko și Lajos Bordas), Ivan Petrici — *Trois esquisses* (interpreți : Marjan Egič — flaut, Oskar Puhan — vioara I, Laslo Horvat — Vioara a II-a Tibor Harting — violoncel), Bogdan Gagići — *Sonata a III-a pentru pian* (interpret Vladimir Krpan) și *Simfonia monopartită* (cu orchestra „Simfoniștii din Zagreb", dirijor Igor Kuljerici) ● Cenaclul tinerilor compozitori (21 decembrie)a analizat noi lucrări de Vlad Opran : două sonate pentru pian ● Cenaclul tinerilor muzicologi (17 decembrie) a avut ca temă *Valorificarea moștenirii în domeniul criticii muzicale — preocupare a tinerilor muzicologi* (Ianca Staicovici — Iosif Vulcan, mărturii muzicale și Despina Petecel — cronicile lui Iuliu Roșca).

ACTIVITATEA ÎN FILIALE ȘI CENACLURILE DIN ȚARĂ. *Iași*. Aspecte ale creației noastre muzicale în lumina Congresului al XII-lea al P.C.R. au constituit tema dezbaterii din 18 decembrie. Cu același prilej au fost audiate *Cvartetul de coarde nr. 3* de Sabin Pautza și cantata *Pro Patria* de Vasile Spătărelu. *Timișoara*. În ziua de 29 decembrie a avut loc o audiție de cîntece patriotice cu tema *Aspecte actuale în cîntecul patriotic*, însoțită de referatele lui Damian Vulpe și Bujor Hoinic. *Craiova*. Noi lucrări analizate în cadrul cenaclului : *Simfonia I „Eroilor căzuți în războiul din 1877"* de Marian Didu, corurile *România mea de dor* și *Spre un an cu sporuri* de Alexandru Racu. *Brașov*. Cenaclul Uniunii compozitorilor și filarmonica „Gh. Dima" din Brașov, sub conducerea lui Ilarion Ionescu-Galați, au omagiat creația compozitorului Wilhelm Berger, prezentînd *Balada pentru orchestră*.

La Biblioteca Municipală a fost lansată cartea lui Hary Brauner, *Să auzi iarba cum cîntă*, în prezentarea lui Ioan Alexandru.

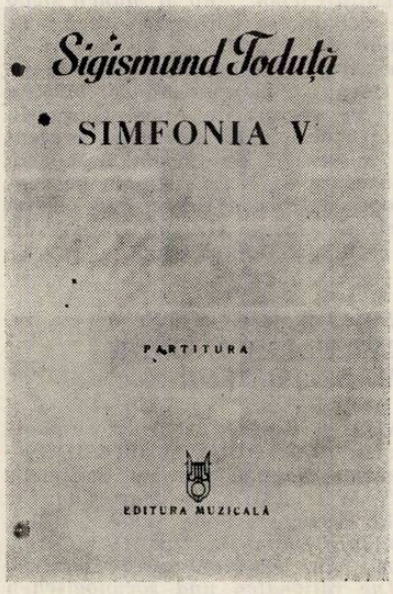
NOI LUCRĂRI LA BIROURILE DE SECȚIE ALE UNIUNII COMPOZITORILOR. MUZICA CORALĂ, CÎNTECE PATRIOTICE ȘI MUZICA UȘOARĂ (piese laureate la cea de-a treia ediție — 1979 — a Concursului cîntecului politic pentru tineret și studenți) : *În Partid ne e țăria* de Gh. Bazavan pe versuri de Ion Socol ; *Noi tineretul țării* de Gheorghe Cojocaru pe versuri de Stelian Filip ; *Trăim un vis de aur* de Nicolae Costin pe versuri de Mihai Bărbulescu ; *Studenție, zbor înnaripat* pe versuri de Ion Socol ; *Pentru o lume mai bună și mai dreaptă* de Adalbert Winkler pe versuri de Constantin Cîrjan ; *Sub al muncii steag* de Radu Șerban pe versuri de Gheorghe Vîlcu ; *Te vom urma, partid iubit* de Radu Paladi pe versuri de Nicolae Dragoș ; *La Congres* de Vasile Spătărelu pe versuri de Eduard Covali ; *Tinerețe, muncă, bucurie* de Marcel Dragomir pe versuri de Angel Ggrigoriu și Romeo Iorgulescu ; *Tinerii spun azi vieții, prezent* de Zsolt Kerestely pe versuri de Corina Brăneanu, *Un singur drum sub soare* de Ion Cristinoiu pe versuri de Dumitru Popescu Chiselet ; *Vrem să clădim o lume fără întuneric* de George Grigoriu pe versuri de Angel Grigoriu și Romeo Iorgulescu.

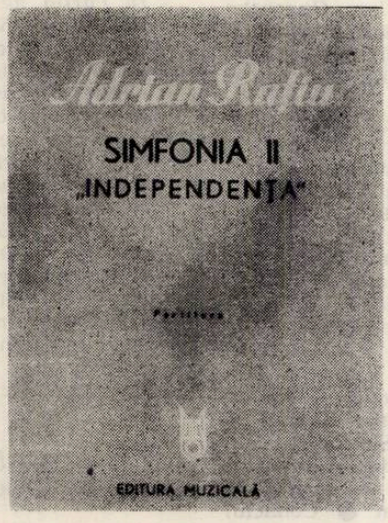
CĂRȚI NOI LA BIBLIOTECA DOCUMENTARĂ A UNIUNII COMPOZITORILOR

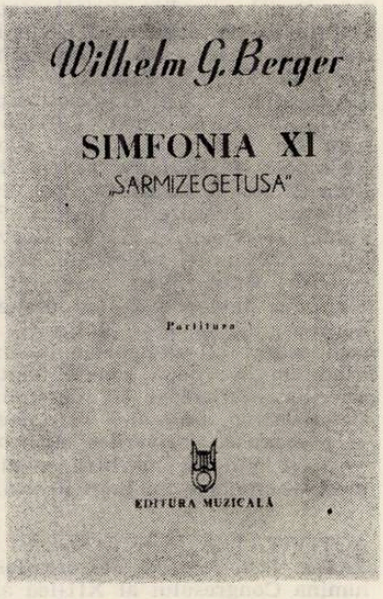
FRANÇOISE ESCAL — *Espaces sociaux, espaces musicaux*, Payot, Paris, 1979 ; ABBY WHITESIDE — *Indispensables of piano playing*, Charles Scribner's Sons, U.S.A. ; ABBY WHITESIDE — *Mastering the Chopin Etudes*, Carles Scribner's Sons, U.S.A. ; BÉLA BARTÓK — *Romanian folk music*. Vol. IV : *Carols and Christmas songs* ; Vol. V : *Maramureș Country* ; MAX WEBER — *Die rationalen und sociologischen Grundlagen der Musik* ; PIERRE AUBRY — *Estampes et danses royales* (Les plus anciens textes de musique instrumentale du Moyen Age) ; BOETIUS — *De institutiones Arithmetica, De institutione Musica* ; CAROL JANUS — *Musici scriptores Graeci* ; JEAN TABOUROT — *Orchésographie* ; JOSEPH SAUVEUR — *Principes d'acoustique et de musique ou Système*

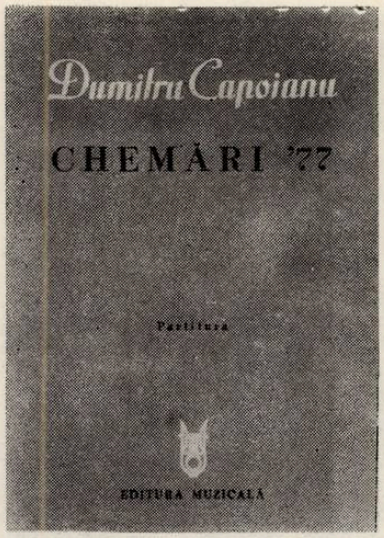
général des intervalles ; JOHN CH. PEPUSCH — *A treatise on harmony* ; ROBERT DONINGTON — *The interpretation of early music* ; TIBOR KNEIF — *Musiksociologie* ; J. PAYNTER, P. ASTON — *Klang und Ausdruck* ; PETER GRADENWITZ — *Musik zwischen Orient und Okzident* ; A. FREIHERR von THIMUS — *Die harmonikale Symbolik der Alterthums* (I, II) ; UTTO KORNMULLER — *Lexicon der kirklichen Tonkunst* (I, II) ; INTERNATIONAL WHO'S WHO IN MUSIC and Musicians Directory (8) ; *Bericth über die Wiessenschaftliche Konferenz zum III Internazionalen Bach — Fest der D.D.R.*, VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1977 ; *Geschichte der Musik. Musik der Urgesellschaft und der frühen Klassenbesellschaften*, VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1977 ; *Convegni Internazionali di musicologia del Centro Studi Rinascimento Musicale : Poesia e musica nell'estetica del XVI e XVII secolo*, Ed. Centro Studi Rinascimento Musicale ; *Culture and arts in Iraq* (Celebrating the loth anniversary of the july 17—30 Revolution), Minisry of Culture and Arts, Baghdad, 1978) ; *Guide musical de Hongrie*, Budapest Festival 1979. Publié par le Bureau des Concours Internationaux de Musique ; *Directory of Conductors in Canada.* Association of canadian orchestras and Ontario Federation of Symphony Orchestras ; RIJAVEC ANDREJ — *Twentieth Century Slovene composers*, Društvo slovenskih skladateljev/Musikverlag ans Gerig ; Krešimir Kovačević : *The history of croatian music of the XX century*, Udruženje Kompozitora.

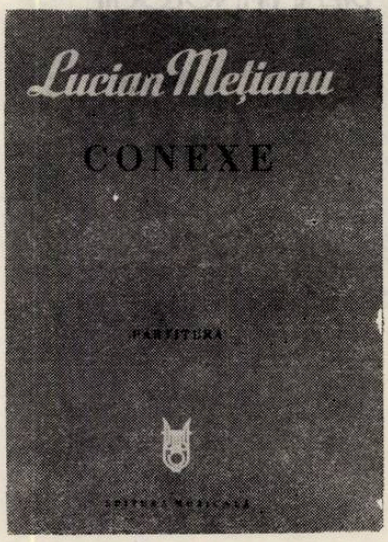
Noi tipărituri muzică

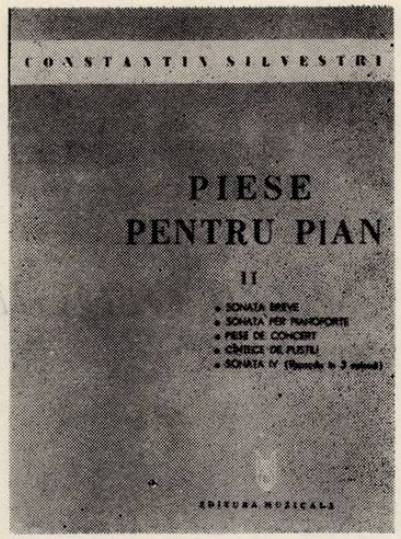




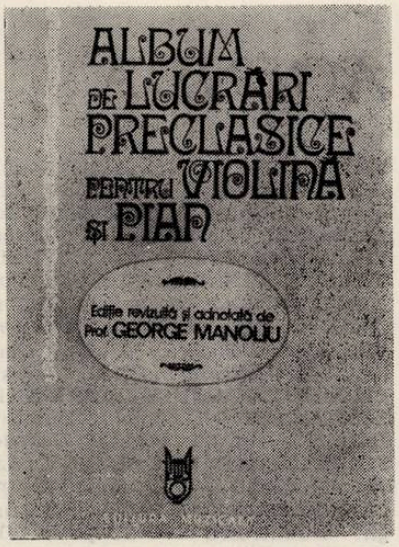


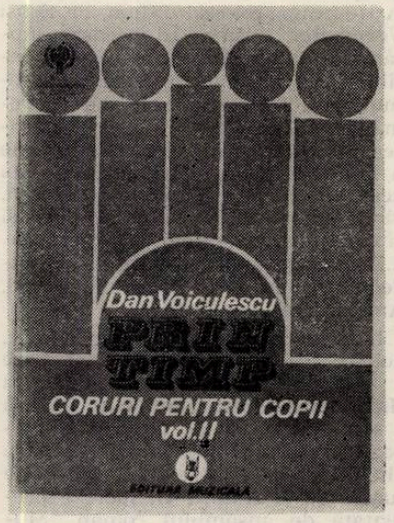

Dumitru Capoianu
CHEMĂRI '77
Partitura
EDITURA MUZICALĂ

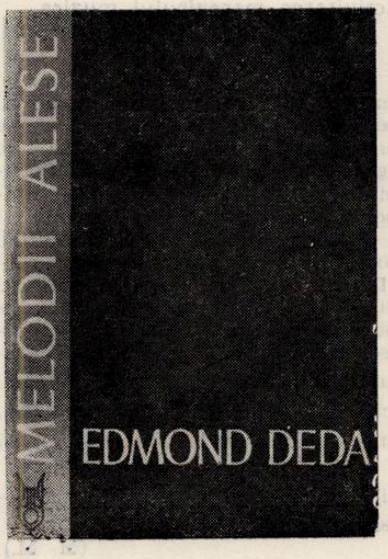

Lucian Mețianu
CONEXE
PARTITURA
EDITURA MUZICALĂ


CONSTANTIN SILVESTRI
PIESE
PENTRU PIAN
II
• SONATA BREVE
• SONATA PER PIANOFORTE
• PIESE DE CONCERT
• CÎNTECE DE PUSTIU
• SONATA IV
EDITURA MUZICALĂ

EMIL LEPSCU
MADRIGALE ȘI POEME CORALE
POEME UND MADRIGALE FÜR GEMISCHTEN CHOR
editura muzicală

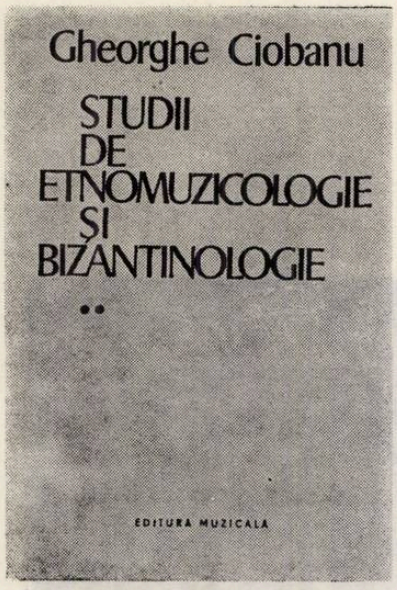

ALBUM
DE LUCRĂRI
PREclasice
PENTRU VIOLINĂ
ȘI PIAN
Ediție revizuită și adnotată de
Prof. GEORGE MANOLIU
EDITURA MUZICALĂ


Dan Voiculescu
PRIN
PIMP
CORURI PENTRU COPII
vol.II
EDITURA MUZICALĂ


MELODII ALESE
EDMOND DEDA

ANII
MARII IUBIRI
cîntece pentru tineret

MUZICOLOGIE



AGENDĂ

FILARMONICA DIN ARAD : Mircea Chiriac — *Terra Daciae ;* Sergiu Sarchizov — *Dans simfonic ;* Alexandru Velehorschi — *Cantata „Pajurei cu două capete".* FILARMONICA DIN BACĂU : Dan Voiculescu — *Piese simfonice ;* Grigore Nica — *Piesă de concert pentru vioară şi orchestră ;* Eduard Caudella — *Uvertura „Petru Rareş".* FILARMONICA DIN BOTOŞANI : Zeno Vancea — *Elegie ;* Dumitru Bughici — *Colo sus pe Bistriţa.* FILARMONICA DIN BRAŞOV : Liviu Glodeanu — *Simfonia pentru 24 de instrumente de suflat ;* Gheorghe Dumitrescu — *Simfonia IV.* FILARMONICA DIN CLUJ-NAPOCA : Sergiu Sarchizov — *Răsărit de soare ;* Mihai Moldovan — *Memoria Putnei.* FILARMONICA DIN CRAIOVA : George Draga — *Uvertura de concert nr. 2.* FILARMONICA DIN IAŞI : Dumitru Capoianu — *Variaţiuni cinematografice ;* Tiberiu Olah — *Evenimente 1907.* FILARMONICA DIN ORADEA : Tiberiu Brediceanu — *Patru dansuri româneşti ;* Myriam Marbe — *Evocări ;* Dan Voiculescu — *Piese simfonice.* FILARMONICA DIN SATU-MARE : Paul Constantinescu — *Rapsodia II ;* Doru Popovici — *Concert pentru orchestră ;* Irina Odăgescu — *Bătălia cu facle.* FILARMONICA DIN SIBIU : Filip Lazăr — *Ringul ;* Theodor Grigoriu — *Suita teatrală ;* Constantin Bobescu — *Eroii Jiului.* FILARMONICA DIN TIMIŞOARA : Vinicius Grefiens — *6 imagini pentru orchestră ;* Zeno Vancea — *Prolog simfonic.* FILARMONICA DIN TG. MUREŞ : Mihail Jora — *Suită din baletul „Cînd strugurii se coc".*

PREZENŢE ROMÂNEŞTI PESTE HOTARE

La Hilversum — Olanda, unde în toamna aceasta s-a desfăşurat Săptămîna Internaţională Gaudeamus, lucrarea *Incantaţii II* a compozitoarei Liana Alexandra s-a bucurat de aprecierea publicului şi a criticii. Astfel, după concertul final, dr. Ernst Vermeuler scria : „În această săptămînă Gaudeamus în care s-au întîlnit mai mulţi compozitori, supremul ne-a fost realmente dat de romînca Liana Alexandra cu lucrarea *Incantaţii II.* ...Enormă bogăţie a fanteziei, foarte picantă... şi toate acestea realizate numai cu o vioară, violă, violoncel, clarinet şi pian şi cîteva instrumente de percuţie. („Liana Alexandra a excelat la Gaudeamus", în H.R.C. Handelsblad, Amsterdam).

La rîndul său, dr. Peter Visser, notează : „În concertul final care a avut loc, în mod tradiţional, la Hilversum (Vara studio) o flacără a strălucit subit sub cupolă. ... compozitoarea română Liana Alexandra din Bucureşti a avut un foarte mare succes cu *Incantaţii II,* lucrare prezentată de ansamblul român „Musica Nova". Acest cvintet a dominat atît idiomul folcloric cît şi cel modern şi putem să-l calificăm drept cel mai bun ansamblu al Săptămînii internaţionale Gaudeamus. Fascinantă lucrare a Lianei Alexandra, construită pe contraste ascuţie între structuri, cu pasaje rapide româneşti şi subtile deplasări de straturi sonore... („Folclorul românesc la Gaudeamus", Haagsche Courant — Oplage 203730).

O a treia cronică, semnată de John Kasander, consemnează : „...Incantaţii II de Liana Alexandra se inspiră din vechile melodii ale teritoriului românesc. Melodii de dans folclorice precum şi vechi monodii bizantine au stimulat compoziţia dar acestea nu au fost niciodată citate în lucrare. („Misterios", Het Binnenhof Den Haag).

Activitatea magazinului muzica

În cadrul anului internaţional al copilului, Magazinul „Muzica" a organizat în luna decembrie, sub egida Consiliului Naţional al Organizaţiei Pionierilor, a Uniunii compozitorilor din R. S. România şi a Electrecordului, lansarea discului compozitorului Aurel Giroveanu — „Lumea copiilor". După prezentarea discului de către muzicologul George Sbârcea a urmat un recital de cîntece de Aurel Giroveanu interpretate de pioniera Lorena Olteanu (cîntecul „Aş vrea să rămîn copil"), un grup folk de la Casa de cultură a sectorului 1 şi corul de copii al Liceului „Ion Creangă" din Bucureşti.

(M. M.)

NICA IANCOVICI 1821 — 1903

Vestit lăutar bănățean, provenit dintr-o familie de țărani români originari din Cerneteaz, Nica a intrat în conștiința veacului trecut ca un pasionat cultivator al „muzicii poporale". Din vastul său repertoriu (sursă de inspirație pentru Sofia Vlad Rădulescu, Ștefan Perian, Liviu Tempea), Tiberiu Brediceanu în anii 1901, 1902 a notat peste 100 de melodii, o parte din ele prelucrîndu-le în doinele și jocurile sale. „Prin nenumăratele sale melodii de cîntece, dar mai ales de joc (...) zeci de ani în șir a ținut treaz interesul și entuziasmul pt. farmecul și minunățiile muzicei românești" — mărturisea Tiberiu Brediceanu despre acest violonist ce „semăna cu compozitorul Ștephănescu, înalt, chipeș cu o barbă impunătoare..." După o viață zbuciumată (îi muriseră rînd pe rînd 20 de copii, din prima căsnicie), au rămas de pe urma lui cîntecele și... vioara. Achiziționată în urmă cu cîțiva ani de către Muzeul Banatului din Timișoara, de la Ioan Iancu, unicul fiu rămas în viață, vioara reprezintă pentru bănățeni ceea ce trebuie să reprezinte pentru moldoveni cobza lui Barbu Lăutarul, pentru că pe strunele lor — după cum spunea Enescu — „ne-au păstrat muzica (...) ne-au dezgropat-o, au trecut-o și au dat-o în păstrare din tată în fiu, cu acea grijă sfîntă ce o au pentru ce le e mai drag pe lume, cîtecul". Vioara — actualmente în custodie la Muzeul muzicii românești, din București — alături de cîteva fotografii originale (în parte în posesia Muzeului din Lugoj), sînt mărturii ale unei vieți trăite prin și pentru cîntec.

Rodica GIURGIU

MARELE PREMIU SACEM

Compozitorului Marcel Mihalovici i-a fost decernat Marele premiu SACEM pe anul 1979 în cadrul unei manifestări organizate în auditoriul Debussy — Ravel al Casei Muzicii din Neuiily, sediul Sacem. Și-au mai înscris numele în palmares Gérard Masson (Marele premiu pentru promovarea muzicii simfonice Stéphane Chapelier-Clergue — Gabriel-Marie), Edith Lejet (Marele premiu pentru muzică de cameră) Sylvie Gazeau (Premiul de vioară George Enescu), Katori Makino (Premiul de compoziție George Enescu), André Bon (Premiul Hervé Dugardin), Roger Boutry (Premiul Pierre et Germaine Labole) François Rauber (Marele Premiu pentru muzică ușoară).

discuri

Muzică simfonică și de cameră. George Enescu — *Sonata nr. 3 pentru pian și vioară ; Suita „Impresii din copilărie"* pentru vioară și pian. Interpretează Valentin Gheorghiu — pian, Ștefan Gheorghiu — vioară ; Wilhelm Berger — *Simfonia a X-a* — pentru orgă și orchestră. Interpretează orchestra simfonică a Radioteleviziunii — Dirijor : Iosif Conța — solist : Hans Eckart Schlandt — orgă. ● Valentin Greff-Bakfark — *Fantezii ;* Girolamo Frescobaldi — *Canzone ;* Thomas Simpson — Taffel Consort ; G. Ph. Telemann — *Sonata ;* J. Ph. Rameau — *Concert.* Interpretează Formația de muzică veche Cantus serenus — Brașov. ● P. I. Ceaikovski — *Romeo și Julieta ;* G. Bizet — *Arleziana* — Suita nr. 2. Interpretează Orchestra simfonică a Filarmonicii din Cluj-Napoca — Dirijor : Emil Simon.

Muzică de operă și operetă. Arii din opere de Flotow, Donizetti, Verdi, Puccini, Mascagni, Gounod, Massenet, Ponchielli, Bizet, Thomas, Boito. Interpretează Dimitrie Onofrei — tenor.

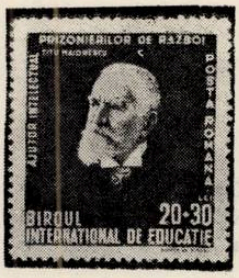
Pagini din musicaluri și filme muzicale — Oklahoma, My Fair Lady, Poveste din Cartierul de Vest, Secretul lui Marco Polo, Vrăjitorul din Oz, Șapte mirese pentru șapte frați etc. Cîntă : Elena Grigorescu, Dorin Teodorescu, Elvira Cîrje, Florin Diaconescu, Marina Mirea, Alexandru Ioniță, Daniela Diaconescu, Marcel Roșca, Liliana Pagu, Cristian Mihăilescu, Rodica Mitrică, Mireille Constantinescu.

Muzică populară românească cu Marin Bechet — voce, Nicolae Neagu — voce, Mircea Șandru — voce, Mioara Lincan — voce ● Nelu Bălășoiu — voce : „Leliță de la Tismana" ; Ion Cristoreanu — voce : „Dragi mi-s munții cu izvoare" ; Ana Munteanu — voce : „Bădița cu dorul lui".

filatelie muzicală

În prezentările noastre anterioare ne-am oprit asupra numelor acelor muzicieni, români și străini, care, într-un fel sau altul, au făcut obiectul unor emisiuni poștale românești, ce pot fi incluse în tematica „muzica în filatelie". Înainte de a aborda alte aspecte ale muzicii în filatelie, ne vom îndrepta atenția și asupra altor arte — cum ar fi poezia, teatrul... — cu care muzica are contingențe permanente, atrăgîndu-le în sfera ei de cuprindere. Este obligatoriu deci să includem în tematica „muzica în filatelie" și acele mărci poștale pe care sînt reprezentate elemente ce aduc în context artele colaterale cu care muzica vine în contact direct și cu care „colaborează" la desăvîrșirea unor opere complexe și combinate, de cele mai diferite genuri. În consecință, vom reliefa acele personalități ale domeniului literaturii care s-au atașat, prin creație sau preocupări, artei muzicii, arătînd pe scurt în ce a constat acest atașament, direct sau indirect, determinîndu-ne pe noi să includem mărcile respective în cadrul tematicii noastre.

1. *Mitropolitul Dosoftei* (1624—1693), după cum ne este cunoscut, a tradus în versuri „Psaltirea sfîntului proroc David", pe care a tipărit-o „în mănăstirea Unievului... în anul de la facerea lumii 7181" (=1673). După cum au apreciat literații și poeții noștri, *Psaltirea in versuri* a lui Dosoftei este considerată a fi unul dintre cele mai frumoase și mai înălțătoare monumente ale limbii și literaturii noastre vechi. Dar nu numai literații au apreciat versurile lui Dosoftei, ci și poporul, care le-a adaptat la muzică, în felul acesta ele însoțind numeroase colinde și cîntece de stea, care au circulat în Țările Române, fiindu-ne cunoscute din diverse culegeri din secolul trecut. George Breazul, în lucrarea sa *Patrium Carmen* (1941), a semnalat multe din aceste creații populare pe versurile lui Dosoftei, reproducîndu-le cu indicațiile bibliografice adecvate. În anul 1974, N. A. Ursu a îngrijit tipărirea, la Iași, în cadrul Mitropoliei Moldovei și Sucevei, a unei frumoase ediții a *Psaltirii în versuri* a lui Dosoftei ; în notele și comentariile de la sfîrșitul volumului, el citează toate acele versuri din Psaltire care au însoțit muzica unor colinde pe întreg cuprinsul patriei noastre. Iată cîteva dintre acestea : Psalmul 46 („Limbile să salte / Cu cîntări înalte...") ; Psalmul 48 („Auziți aceste toate / Neamuri, noroade și gloate...) ; Psalmul 94 („Veniți cu toții dimpreună / Să ne facem voie bună...), publicat și de Anton Pann în 1830, în *Versuri muzicești*... Psalmul 96 („Domnul stătu crai în țară / Țările să spăimîntară..."), publicat și acesta de Anton Pann în 1830, „pe glas 4", etc. Iată deci că prezența Mitropolitului Dosoftei în tematica „muzica în filatelie" este pe deplin justificată. O nouă ediție a *Psaltirii în versuri* o vom putea cerceta în primul volum de *Opere* de Dosoftei („Versuri"), ediție critică de N. A. Ursu, apărut în 1978 la Edit. Minerva. Spre a cinsti memoria marelui om de artă și cultură al neamului nostru, Poșta Română a reprodus chipul Mitropolitului Dosoftei pe două mărci apărute în serii diferite : a) prima, în anul 1955 (5 septembrie), în seria „Scriitori români — Precursorii literaturii române" (în „Catalogul mărcilor poștale românești din 1974" figurează la nr. 1599, 55 B, cenușiu, desen de



O. Adler, heliogravură, dantelat), alături de D. Cantemir, C. Cantacuzino, Ienăchiță Văcărescu și Anton Pann (vom face precizarea că anii nașterii și morții lui Dosoftei sînt redați greșit) ; b) a doua marcă pe care este reprodus chipul lui Dosoftei este aceea care a apărut în anul 1974 (23 iulie), în seria de cinci valori „Aniversări II", mărci uzuale, cu prilejul a 350 de ani de la nașterea poetului (macheta de I. Dumitrana și L. Catach, heliogravură, dantelat, în Catalog fiind înregistrată la nr. 3320, 1,40 L, violet-albăstrui), alături de Ion Vodă, Avram Iancu, C. I. Parhon și marca aniversativă a zilei armatei.

2. *Titu Maiorescu* (1840—1917) n-a fost numai un celebru critic literar și estetician român, ci și un muzician, un așa-zis „diletante", iubitor al artei muzicale românești și universale. În concepțiile sale asupra artei, Maiorescu susținea criteriul estetic în judecata valorilor artistice. Muzica l-a preocupat intens pe critic, fiind el însuși un excelent interpret, la flaut și la pian, al unui bogat repertoriu din creația universală, frecventînd teatrele lirice și sălile de concert sau organizînd, fie în familie, fie în cercul Junimii, serate muzicale. A fost președinte al Societății muzicale „Buciumul". În cele 3 volume de *Însemnări zilnice* (București, Socec, 1937—1944) și în *Jurnal* (București, Edit. Minerva, 1975), Titu Maiorescu împărtășește impresiile asupra muzicii, în felul acesta demonstrînd atașamentul său față de această artă. Unele din concepțiile sale despre muzică, Titu Maiorescu le-a exprimat în lucrarea sa *Einiges philosophische in gemeinfasslicher Form*, tipărită în anul 1861 la Berlin, apoi în dizertația *Die alte französische Tragödie und die Wagnaerische Musik*, ținută în cadrul Societății hegeliene berlineze, temă pe care a reluat-o și în alte conferințe. Pe Wagner, a cărui muzică a ascultat-o la Viena, nu l-a prețuit însă la justa lui valoare, considerîndu-l ca un reprezentant al unei direcții muzicale și filosofice greșite ; îl adora în schimb pe Beethoven, a cărui muzică o popularizа cu cea mai constantă convingere. (Vezi și *Hronicul muzicii românești*, vol. IV, de O. L. Cosma, București, Edit. muzicală, 1976, p. 258—261). Iată deci argumente care ne determină să includem mărcile pe care este reprodusă figura lui Titu Maiorescu și în tematica „muzica în filatelie". Poșta Română a emis în anul 1942 (5 octombrie) o serie de trei valori și o coliță, intitulată „Mărci pentru prizonierii de război", pe care a fost reprodus portretul lui Titu Maiorescu. În Catalog, seria este înregistrată la nr. 789 (9 + 11 L, violet), nr. 790 (20 + 20 L, cafeniu) și nr. 791 (20 + 30 L, albastru), acestea fiind tipărite pe hîrtie cu filigram XIII, dantelat 13,5 într-un tiraj de 100.000 de serii complete. În același timp a fost emisă și o coliță (coliță 16), pe care au fost reproduse cele trei mărci ale seriei, dispuse în linie orizontală. Formatul coliței este de 128 × 81 mm., fiind tipărită pe hîrtie cu filigran XIII, negumată, nedantelată, într-un tiraj de 50.000 de exemplare.

3. *Andrei Mureșianu* (1816—1863), poet și publicist român din Transilvania, este autorul versurilor imnului patriotic pașoptist *Deșteaptă-te, române*. Așa după cum se știe, versurile lui Andrei Mureșianu au fost adaptate unei melodii ce a fost publicată de Anton Pann (sub titlul „Din sînul maicii mele" și pe versurile lui Grigore Alexandrescu) în cea de a doua broșură a celebrei sale lucrări *Spitalul amorului sau cîntătorul dorului* (în ed. I, din 1850, la p. 82 și 144 ; în ed. II, din 1852, la p. 111 și 158). Sub influența ideilor lui Herder, Andrei Mureșianu a publicat în anul 1853 o serie de articole privind evoluția artelor la români, între care și *Românul în privința muzicei*, în care arată că „înflorirea artei este condiționată de libertatea socială, de organizarea statului după legi drepte și morale". Călăuzit de aceste idei, Andrei Mureșianu a mai scris și alte articole asemănătoare și chiar cronici muzicale, pe care le-a publicat în periodicile vremii din Transilvania. Pentru toate acestea, socotim că numele poetului și patriotului român Andrei Mureșianu trebuie să figureze și în tematica noastră „muzica în filatelie". În anul 1942 (30 decembrie) a fost emisă o marcă poștală pe care este gravat portretul lui Andrei Mureșianu și titlul imnului pașoptist *Deșteaptă-te, române*. În Catalogul mărcilor poștale românești (1974), aceasta figurează la nr. 795 (5 + L, violet-gri), fiind tipărită pe hîrtie cu filigran XIII, dantelat 13,5, într-un tiraj de 100.000 de bucăți. În anul 1945 (februarie), Poșta Română a emis o serie de 11 valori, intitulată „Pentru ardeleni", în cadrul căreia, pe una din mărci (în Catalog la nr. 889, 31 L, violet) este reprodus, în medalion, portretul lui Andrei Mureșianu, alături de clădirea Operei Române din Cluj-Napoca. Seria a fost tipărită în 200.000 de exemplare, după desenele Ioanei Basarab (heliogravură, hîrtie cu filigran XIV, dantelat 14,5, format orizontal și vertical).

Titus MOISESCU

calendar muzical

1 februarie 1894
A luat ființă corul țărănesc din com. Oșoiu (jud. Iași), fondator și dirijor : Ion I. Toma.

2 februarie 1904
Primul concert al Cvartetului de coarde înființat de George Enescu, la Sala *Pleyel* din Paris.

3 februarie 1933
Filarmonica din București, dirijată de Ionel Perlea și avîndu-l ca solist pe Paul Wittgenstein, a prezentat în primă audiție *Concertul pentru pian și orchestră (pentru mîna stîngă)* de Maurice Ravel

4 februarie 1939
Orchestra Filarmonicii din New York, sub bagheta lui George Enescu, a prezentat, în cadrul unui concert de prime audiții românești, lucrările *La chef* din suita *Șătrarii* de Dinu Lipatti și *Simfonia nr. 1 în Mi bemol major*, op. 13 de George Enescu.

5 februarie 1645
La nunta Mariei, fiica domnitorului Vasile Lupu, cu principele Lituaniei, a avut loc o prezentare amplă a folclorului românesc de către o serie de formații lăutărești.

6 februarie 1833
Trupa lirică a timișoreanului Theodor Müller, avîndu-l ca dirijor pe Johann Andreas Wachmann, a prezentat în premieră la București opera *Don Giovanni* de Wolfgang Amadeus Mozart.

7 februarie 1932
Marele pianist și compozitor rus Alexandr Cerepnin și-a interpretat, în primă audiție, *Concertul pentru pian și orchestră*, acompaniat de Filarmonica din București, dirijată de George Enescu.

8 februarie 1877
Pe scena Teatrului Național din București s-a reprezentat în premieră absolută opera *La gara d'amore* de Honore Bianchi, dirijorul Operei italiene din București.

9 februarie 1930
Dirijorul George Georgescu a organizat un Festival de muzică poloneză în primă audiție cu Filarmonica din București, în program figurînd *Simfonia a III-a* de Karol Szymanowsky, *Bufonul* de Ludomir Rózycki, *Concertul pentru violoncel și orchestră* de Francizsek Maklakievicz, suită din baletul *Lalița* de Henryk Wieniawski.

10 februarie 1869
Premiera operei *Perdita* de spaniolul Francisco Asenjo Barbieri (1823—1894) pe scena Teatrului din Timișoara.

11 februarie 1922
Prima audiție absolută la Paris a *Cvartetului de coarde în Mi bemol major*, op. 22, nr. 1 de George Enescu (compus în 1920).

12 februarie 1959
Dirijorul Iosif Conta, la pupitrul Orchestrei simfonice a RADIOTELEVIZIUNII ROMÂNE a prezentat în primă audiție fragmente din opera *Apus de soare* de Mansi Barberis.

13 februarie 1962
Orchestra simfonică a Cinematografiei din București, sub conducerea dirijorului Mircea Cristescu a prezentat în primă audiție absolută *Divertismentul pentru corn și orchestră* de Alfred Mendelsohn, solist Ion Bădănoiu și în primă audiție românească *Passacaglia* și *Patru interludii marine* de Benjamin Britten.

14 februarie 1859
Recitalul de vioară al tînărului Eduard Caudella în salonul Mavroieni din Iași.

15 februarie 1845
Premiera absolută a operei *Die Alpenhütte* (Cabana din Alpi) de Franz Limmer (1808—1857), dirijorul companiei lirice germane din Timișoara.

16 februarie 1708
S-a tipărit în Mănăstirea Snagovului *Octoihul* de Antim Ivireanu.

17 februarie 1903
Premiera operetei-revistă *Panglicării* de Alfonso Castaldi, D. G. Kiriac, Oscar Pursch și Juarez Movilă la Teatrul *Bulevard* din București, cu trupa lui Aron Bobescu.

18 februarie 1927
Dirijorul german Hermann Scherchen a prezentat al doilea concert din ciclul *Simfoniilor* lui Beethoven, organizat de Filarmonica din București.

19 februarie 1882
Premiera bucureșteană a operei comice *Olteanca* de Eduard Caudella pe scena Teatrului Național, susținută de tînăra companie lirică a Operei Române.

20 februarie 1968
Premiera absolută a operetei *Nausicaa* (Nimfa litoralului) de Viorel Doboș, libretul de Paul Mihail Ionescu și Bogdan Căuș, pe scena Teatrului liric din Constanța.

21 februarie 1880
Pe scena Teatrului Național din București a avut loc premiera absolută a dramei în 4 acte *Peste Dunăre* de Grigore Ventura, muzica fiind semnată de George Ștephănescu.

22 februarie 1926
Compozitorul Béla Bartók a fost oaspetele Filarmonicii din București, interpretînd, sub bagheta lui George Georgescu, *Rapsodia pentru pian și orchestră*.

23 februarie 1882
Premiera operei *Herodiada* de Jules Massenet (ediție revizuită) la *Teatro alla Scala* din Milano, cu soprana Elena Teodorini în rolul titular.

24 februarie 1935

Premiera operei *Tristan și Isolda* de Richard Wagner, pe scena Operei Române din București.

25 februarie 1901

Eduard Wachmann a prezentat în primă audiție la Societatea Filarmonică Română din București, poemul simfonic *Sarka* de Bedrich Smetana.

26 februarie 1852

Pe scena Teatrului din Timișoara s-a reprezentat în premieră opera comică *Les mousquetaires de la reine* (Muschetarii reginei) de Jacques François Halévy, libretul de Saint Georges, după numai 6 ani de la premiera absoluță.

28 februarie 1917

Prima audiție a oratoriului *Mioriţa* de Anatol Vieru, interpretat de soliștii corul și orchestra RADIODIFUZIUNII ROMÂNE, sub conducerea lui Edgar Cosma.

28 februarie 1917

Sub conducerea lui George Enescu, orchestra simfonică din Iași, a executat în primă audiție de concert, muzica de scenă la *Polyeucte* de Constantin C. Nottara (după Corneille).

COMPOZITORUL MIȘU IANCU SEPTUAGENAR

Un elan liric, o izbucnire de simțire străbate întreaga muzică a lui Mișu Iancu. Muzică ușoară, bineînțeles, acest rezumat lapidar al cotidianului efemer, prețioasă oglindă fidelă a timpului în necurmată mișcare.

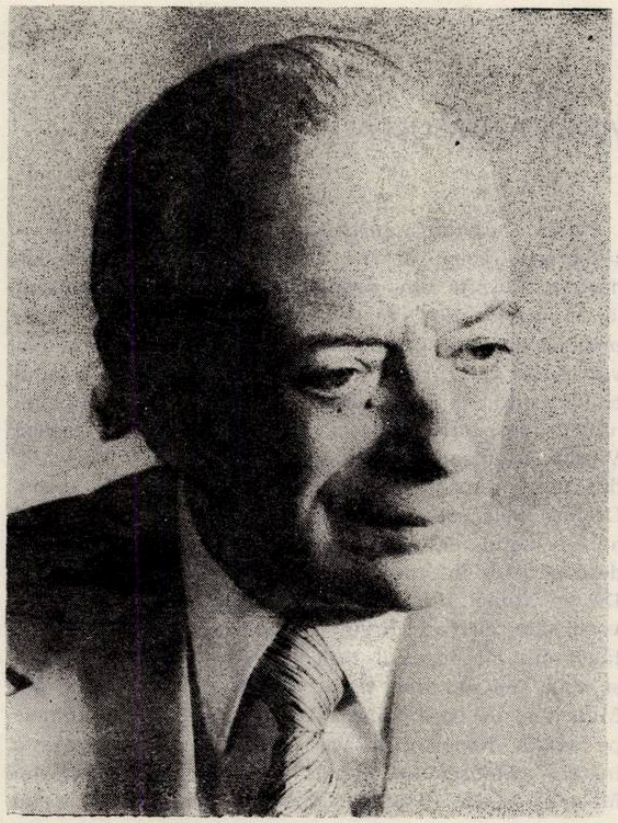
De la cel dintîi succes de proporții, foxtrotul *Iubirea-i doar o glumă*, pe versuri de P. Andreescu, publicat în 1934 și rămas un *evergreen* al genului, pînă la cîntecul *Vorbe de iubire*, încununat în 1979 cu Premiul de compoziție al Uniunii compozitorilor, creația lui Mișu Iancu reflectă, pe parcursul a patru decenii și jumătate, gusturile și modele de la noi în permanentă transformare, dar fixînd în același timp pregnant evoluția stilurilor, a muzicii ușoare românești către expresia care să-i aparțină și s-o definească.

Este în muzica acestui compozitor o neîntreruptă aspirație spre poezie, o impresionantă simțire ce-și află fericit tălmăcirea printr-o spontaneitate melodică simplă și convingătoare. În ritmuri de factură diversă, cu o strădanie variată de a fi mereu el însuși, Mișu Iancu se afirmă printr-o originală sensibilitate. El află mereu în straturile simțirii sale struna captivantă a cîntecului ; de aceea, multe din piesele sale, indiferent de ritmul lor, sînt ceea ce a intenționat autorul să facă din ele : cîntece.

Căci cîntec este și foxtrotul său de un atît de mare succes, *Iubirea-i doar o glumă*, reluat și în filmul „Actorul și sălbaticii", cîntece sînt și *Cine știe unde-i centru-n București, Șoferul de la ONT, I-auzi o melodie, Un fulg de nea, Mi se pare că a fost ieri, Te rog să-mi scrii*, admirabila melopee de romanță românească *Și cîntecele mele, Pentru nimic în lume, Te iubesc ca-n prima zi, Dacă inimile toate, N-am știut* (premiul la festivalul de la Mamaia, 1969), ultimul din ele trecînd și granițele, spre a aduce lauri interpreților români de muzică ușoară la concursuri internaționale.

Se pare că această vibrantă strună de cîntec, darul rar de a conferi melodiei o mlădiere de cantabilitate vocală i-a adus lui Mișu Iancu premiile și mențiunile la piese ca *Dorul, pasăre măiastră* (Mamaia, 1970), *Mi-ai spus că mă iubești* (Mamaia, 1973), *Cine-aș fi ?* (Mamaia, 1974), *În pas cadențat* (Premiul II la Festivalul cîntecului ostășesc „Te apăr și te cînt, patria mea", 1974), *Cîntec de demult* (mențiune la același festival, 1976), *Scrisoare de dragoste din ostășie* (Premiul II, idem 1978).

Toate aceste melodii, generoase și inedite în factura lor, poartă în ele rezonanțele unei sensibilități vii. În cadența lor lăuntrică pulsează



simțirea suavă, climatul meditativ propriu muzicii lui Mișu Iancu. Ar fi o lungă, foarte lungă înșiruire de titluri reamintirea tuturor bucăților lui de valoare, dintre care unele au fost publicate în albumele de *Melodii alese* (1964, 1979), ca altele să fie înscrise pe recentul disc LP al Electrecordului. Ele ilustrează convingător identitatea între simțirea și expresia compozitorului, fiind printre cele mai personale și mai închegate realizări din creația sa.

La aniversarea a șapte decenii de la naștere, Mișu Iancu evocă o lungă și activă existență pusă în întregime în serviciul muzicii ușoare românești. În calitate de director muzical al caselor de discuri Odeon și Lifa (București, 1935—1939), sau Syrena (Varșovia, 1936—1938), el a programat înregistrări exclusiv de muzică românească, ușoară și populară, fără a face nici o excepție într-o perioadă cînd interesele comerciale îi solicitau promovarea șlagărelor de import !

A înființat Editura muzicală SOCORO, a fostei Societăți a compozitorilor români, apoi secția muzicală a editurii „Vatra", pe care a condus-o, și a creat editura muzicală GAMA, toate cu intenția de a oferi un debușeu creației originale.

În anul 1955 a înființat Secția muzicală a fostei Edituri de stat pentru literatură și artă (ESPLA), unde a publicat un mare număr de lucrări de toate genurile ale compozitorilor români.

Mereu plin de idei și inițiative, Mișu Iancu — unul din cei mai vechi membri ai breslei creatorilor de muzică din România — a înființat la Uniunea compozitorilor din R.S.R. biroul de tipărituri muzicale, un neprețuit mijloc de difuzare a muzicii noastre, iar în anul 1957 a patronat înființarea primei Edituri muzicale independente, al cărei cel dintîi director a și fost.

Pentru a completa această bogată activitate, să adăugăm că Mișu Iancu a ținut și continuă să țină conferințe, a fost profesor al Școlii populare de artă (acordeon), a făcut și face parte din jurii de festivaluri și concursuri naționale și internaționale, participă cu o însuflețire mereu tinerească la acțiunile de masă ale Uniunii compozitorilor. În același timp, a dăruit literaturii acordeonului lucrări pedagogice de căpătîi, împreună cu transcrieri de largă circulație din muzica românească și universală.

Ce puritate de ton, ce adîncime de simțire, ce discreție în munca de o viață întreagă a acestui înzestrat și neobosit cultivator al muzicii ușoare românești, căreia Mișu Iancu i-a închinat o jumătate de veac de creație și organizare, cu atît de nobile rezultate.

La recenta aniversare, muzicienii români de toate categoriile și vîrstele salută în persoana lui Mișu Iancu pe un confrate, care a conferit întregii sale activități o remarcabilă demnitate artistică și civică.

George SBÂRCEA

VIORICA URSULEAC

Celebra soprană austriacă, de origine română, a sărbătorit recent a 85-a aniversare a zilei sale de naștere. Pornită din orașul Cernăuți, unde s-a născut la 26 martie 1894, marea cîntăreață a devenit, cam prin deceniul al patrulea din secolul nostru, cea mai valoroasă interpretă a Operei Bavareze. Răsfoind cîteva cotidiene müncheneze, care dedică acestui eveniment un întreg spațiu omagial, aflăm că astăzi Viorica Ursuleac trăiește retrasă, în orășelul Ehrwald, din Tirol, după ce și-a luat rămas bun de la scenă. La succesele sale strălucitoare, o mare contribuție a avut-o soțul ei, dirijorul Klemens Krauss, care a descoperit-o, în anul 1927, la Opera din Frankfurt. De pe atunci erau apreciate minunatele calități ale vocii sale, cu care Klemens Krauss, la rîndul său, a făcut minuni. În anul 1935, artiștii se aflau la Berlin și apoi, doi ani mai tîrziu, se instalau la Opera din München, de care Viorica Ursuleac și-a legat numele pe viață. Repertoriul vast al celebrei cîntărețe a înscris un însemnat număr de opere aparținînd lui Mozart, Verdi, Wagner, Puccini, dar mai ales lui Richard Strauss. Cronicarii münchenezi subliniază că Viorica Ursuleac nu a fost numai interpreta ideală a compozițiilor lui Strauss dar și inspiratoarea lor. Se știe că ultimele compoziții ale sale au fost scrise sub directa înrîurire a glasului și farmecului scenic al celebrei noastre cîntărețe. Dintre operele lui Strauss, Viorica Ursuleac a cîntat mai ales rolurile principale din ARABELLA, CAPRICCIO, FEMEIA FĂRĂ UMBRĂ, CAVALERUL ROZELOR și DRAGOSTEA DANAEI. Împreună cu Klemens Krauss, Viorica Ursuleac a întreprins mai multe turnee în Europa și America, care i-au sporit celebritatea. Pentru melomanii bucureșteni, anii '39 reprezintă leagănul unor amintiri de excepție. Atunci, Viorica Ursuleac, împreună cu soțul ei, a susținut o integrală de opere wagneriene, pe scena Operei din București.

După moartea soțului ei, apreciata interpretă a fost profesoară la Conservatorul „Mozarteum" din Salzburg, unde a ținut cursuri de perfecționare. Astăzi, se menționează în presa germană, în deplină sănătate, Viorica Ursuleac își duce viața retrasă în Ehrwald neuitată de cei care au prețuit-o atît de mult.

Anton DOGARU

ÎNFIINȚAREA ARHIVEI FONOGRAMICE A MINISTERULUI CULTELOR ȘI ARTELOR

În anul 1922, cînd la München apăreau *Studii de știința muzicii comparate* [1], redactate de Alexander John Ellis, J. P. N. Land, Carl Stumpf, Otto Abrahan și Erich Moritz von Hornbostel, George Breazul, pe atunci profesor de muzică la liceul militar de la Mănăstirea Dealu, în vîrstă de 35 de ani, călătorea spre Berlin pentru desăvîrșirea studiilor muzicale la Universitate.

Nu știm dacă în țară, înainte de plecarea în Germania sau după sosirea la Universitatea din Berlin, profesorul Breazul a luat cunoștință din „Introducerea" acestui prim volum din *Antologii pentru știința muzicii comparate* [2], semnată de Stumpf și Hornbostel, că după volumul lui George Schünemann „trebuie să urmeze o colecție de cîntece populare românești pe care le-a înregistrat și prelucrat Béla Bartók"[3] și care a apărut în 1923 cu titlul *Muzica populară a românilor din Maramureș* [4], cuprinzînd 342 melodii și reprezentînd cea mai valoroasă lucrare de știința muzicii dintre studiile tipărite de Bartók despre muzica românească.

Să revenim la acești doi ani (1922—1924) cît George Breazul a fost la studii în Germania și să descifrăm din opera sa, care dintre disciplinele de cultură muzicală a exercitat cea mai mare influență asupra activității sale prodigioase, desfășurată pentru progresul vieții și culturii muzicale românești, de la etnografie la psihologie, pedagogie, estetică, pînă la istoria culturii muzicale românești.

Dintre toate aceste discipline, consider că cea mai mare pondere a avut-o psihologia muzicală românească, pentru că interpretările psihologice pe care profesorul Breazul le-a dat creației muzicale a țăranului român, sînt unice în cultura românească și ele nu vor putea fi întrecute încă multă vreme de acum înainte. Acest fapt se datorează îndeosebi influenței școlii psihologice muzicale din Berlin.

★

Universitatea din Berlin trăia, după primul război mondial, din aureola pe care i-o făurise, la finele secolului XIX și începutul secolului XX, pleiada de învățați care ilustraseră catedrele disciplinelor fundamentale ale științei și culturii, printre care psihologia muzicală era strălucit reprezentată de Carl Stumpf (1848—1936), fondatorul Institutului psihologic al Universității berlineze (1893), în jurul căruia s-au grupat elevii săi : Carl Ludolf Schaefer, Otto Abraham, Curt Sachs, Erich Moritz von Hornbostel, Wolfgang Köhler, Hans Rupp și Georg Schünemann [5], dintre care unii predau, după primul război mondial, discipline noi și pe care profesorul George Breazul i-a audiat la Berlin.

Carl Stumpf, după ce publicase vol. I din *Tonpsihologie* în 1883, preocupat de originea celor două forme de manifestare ale auzului : cel muzical și cel verbal, a conexiunii dintre ele, și-a îndreptat cercetările asupra muzicii indienilor, mongolilor, siamezilor, ca „Naturvölker", punînd bazele, în Germania, împreună cu elevii săi : Otto Abraham, Curt Sachs și Erich Moritz von Hornbostel „științei muzicii comparate" [6], ale căror rezultate, în afară de studiile respective publicate în 1886, 1887, 1892, 1901, s-au concretizat în înființarea arhivei fonogramice din Berlin și formularea unei noi teorii despre originea muzicii [7].

După publicarea vol. II din *Tonpsihologie* în 1890, Stumpf a continuat să cerceteze o arie vastă de probleme ale auzului muzical, publicate în 16 studii separate [8], al căror cuprins l-am expus amănunțit în *Istoria psihologiei muzicale* [9].

Așadar școala psihologică muzicală condusă de Stumpf a fost fondatoarea arhivei fonogramice din Berlin și după modelul acesteia, prof. G. Breazul a înființat și organizat, în România, Archiva fonogramică, în 1927, sub egida Ministerului Cultelor și Artelor, bucurîndu-se de sprijinul și entuziasmul lui D. G. Kiriac, Tiberiu Brediceanu și Sabin Drăgoi, trei figuri proeminente ale creației muzicale românești, care au făcut parte din comitetul de conducere al arhivei ; precum și al unor colaboratori, care, alături de primii „au luat parte pînă acum (1932) la activitatea de strîngere a melodiilor populare întreprinsă de această arhivă fonogramică : Em. Riegler-Dinu, Anastasia Dicescu, Alexandru Zirra, Gheorghe Fira, Aurelian Borșianu, Gheorghe Crețoiu, Traian Vulpescu, Gavriil Galinescu, Maximilian Costin, Georgeta Bălănescu, Gheorghe Badan, Dumitru G. Popescu, preot Gheorghe Dumitrescu-Bistrița, I. Ștefănescu, Paul Jelescu, Nelu Ionescu, Clement Popescu, Al. Calotescu-Neicu" [10]. Rezul-

---

[1] *Abhandlungen zur vergleichenden Musikwissenschaft*, München, Drei Masken Verlag, 1923.

[2] *Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft*, herausgegeben von Carl Stumpf und E. M. von Hornbostel, I Band, München, Drei Masken Verlag, 1922.

[3] Op. cit., pag. VI.

[4] *Volksmusik der Rumänen von Maramureș* in *Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft*, IV Band, München, Drei Masken Verlag, 1923.

[5] Cu excepția lui C. L. Schaefer, care a rămas devotat acusticii fiziologice, Curt Sachs, specialist în teoria și istoria instrumentelor și Georg Schünemann, educator muzical, toți ceilalți au rămas devotați psihologiei muzicale.

[6] *Die vergleichende Musikwissenschaft.*

[7] Vezi : *Die Anfänge der Musik*, Leipzig, J. A. Barth, 1911.

[8] Publicate în *Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane* între 1890 și 1924.

[9] Lucrare în manuscris, prezentată la Facultatea de filozofie din București în 1975.

[10] G. Breazul : *Archiva fonogramică a Ministerului Instrucției, Cultelor și Artelor*, extras din *Boabe de grâu*, no. 8, aug., 1932, Tip. Moint. Oficial, p. 25, col. 1.

tatul : „peste 7 000 de melodii românești culese din întregul orizont firii românești" [11].

Muzicologia contemporană românească a analizat întreaga operă a profesorului G. Breazul, inclusiv cea în legătură cu arhiva fonogramică [12]. Iată însă cîteva date necunoscute :

Dintr-un proces verbal al ședinței comisiei arhivei fonogramice, înregistrat la Direcția artelor, la nr. 2742 din 10 decembrie 1942, a cărui ultimă copie mi-a fost înmînată în iulie 1945 de către prof. G. Breazul cu indicația : „să-l folosești cînd vei găsi d-ta de cuviință", reies cîteva date necunoscute : 1) Începînd cu anul 1931 n-a mai fost acordat, din partea Ministerului tutelar, nici un fond, arhivei, pentru cercetările de teren. 2) Din anul 1932, prof. Const. Brăiloiu, fondatorul arhivei de folclor a societății compozitorilor, a fost numit membru în comisia arhivei fonogramice a Ministerului, chiar dacă n-a luat parte la ședințe pînă la cea din 10 dec. 1942. 3) În anul 1941 comisia a ținut o singură ședință în care președintele ei (Tiberiu Brediceanu) a propus următoarele : a) „Să se creeze un Institut de folclor muzical, unde să fie atrași spre o comună colaborare toți cei ce se ocupă cu problemele de folclor... f) Să se procedeze la publicarea colecțiilor selecționate mai ales a celor care provin din Ardealul cedat". „Ca material de bază al viitorului Institut proiectat ar putea figura întreaga avere a arhivei fonogramice a Ministerului precum și cele 7 000 melodii transcrise sau înregistrate pe cilindri fonogramici, de asemenea întreaga avere a arhivei Societății compozitorilor români, precum și cele 10 000 cilindri fonogramici cuprinzînd cam 28.000 melodii. Din punct de vedere cantitativ, aceste colecții sînt cele mai mari din toată lumea ; iar din punct de vedere științific, valoarea lor este unică" [13]. Procesul verbal este semnat de : Ion Jalea, Tiberiu Brediceanu, Const. Brăiloiu, G. Breazul și Ion Pașa.

Din 1931 și pînă astăzi, cel puțin culegerile lui Aurel Borșianu (483 melodii), Mihail Vulpescu (322), Gavriil Galinescu (224 + 40), Alexandru Zirra (163) și Traian Vulpescu (40), ar fi meritat să vadă lumina tiparului, deoarece, prin originea lor țărănească (excepție făcînd Zirra), — ultimii patru, prin studiile lor în străinătate și ilustrarea unor catedre importante din învățămîntul superior muzical — ar fi contribuit la cunoașterea și a altor interpretări ale specificului creației muzicale a țăranilor români. Cauzele neîmplinirii pot alcătui „o altă istorie nescrisă a muzicii românești" [14].

★

Indiferent de ideile și resentimentele reciproce ale fondatorilor celor două arhive de folclor, care au tulburat adînc liniștea lor sufletească necesară cercetării științifice și progresului unitar al științei muzicale românești, trebuie să recunoaștem că după dezastrul național din 1940, la care au fost prezentate și argumente folclorice muzicale [15], fiecare nutrea dorința intimă a înființării unui Institut român de folclor, dorință care n-a putut fi împlinită de nici unul separat, chiar dacă ambii fuseseră recunoscuți ca mari personalități muzicale românești.

Institutul de folclor, înființat după 1944, a devenit una dintre cele mai temeinice realizări ale Partidului Comunist Român pentru viitorul muzicii românești. La organizarea și procesul acestuia, elevii prof. Const. Brăiloiu și-au adus incontestabile contribuții.

★

Din anul 1931 pînă la contopirea celor două arhive, în Institutul de folclor, n-au fost efectuate cercetări de teren și înregistrări în cadrul arhivei fonogramice a Ministerului, decît de prof. Achim Stoia, care a cules și înregistrat 238 melodii [16] și de subsemnatul, care — în calitate de colaborator al fostului meu profesor de psihologie la Universitatea din București, psiho-sociologul Mihai Ralea, primul titular al Ministerului Artelor, înființat în 1945 — am realizat împreună cu soția mea, Lucia C. Ionescu și Adriana Popescu-Sachelarie, două cercetări sociologice muzicale : prima, la alegerea mea, în vara anului 1946, în Țara Oltului (400 melodii), iar a doua, la indicația prof. Mihai Ralea și a consilierului său, distinsul critic de artă Henry Blasian, în vara anului 1947, în Maramureș (270 melodii).

Cele 238 melodii adunate de prof. Achim Stoia și cele 670 melodii culese de colectivul nostru s-au adăugat celor 7 000 melodii ale cercetătorilor [17] menționați de prof. G. Breazul, căruia i se datorează înființarea primei arhive fonogramice muzicale în România.

Anul 1927 trebuie considerat ca începutul unei noi etape în știința muzicii românești și de el este legat numele profesorului G. Breazul, care, prin perseverența sa, a reușit să determine cercurile conducătoare de atunci să ac-

[11] Idem, p. 26, col. 2.

[12] Vezi și Dr. Petre Brâncuși : *G. Breazul și istoria nescrisă a muzicii românești*., Buc., Edit. Muzicală a Uniunii compozitorilor, 1976.

[13] Proces-verbal citat, pag. 4, pct. 24—25.

[14] Aurel Borșianu, Mihail Vulpescu și Traian Vulpescu n-au meritat cel puțin includerea lor în *Lexiconul muzical românesc*.

[15] Vezi *Siebenbürgen*, herausgegeben von der ungarischen historischen Gesellschaft, Budapest, 1940, p. 143—144.

[16] Vezi : Petre Nițescu : *Muzica românească de azi*, Buc., Ed. Marvan, 1939, p. 402—410 și G. Breazul : *Patrium carmen*, colecția „Melos", I, Craiova, Edit. Scrisul românesc, 1941, p. 506—514.

[17] Nu este exclus ca și aceste 908 melodii să aibă aceeași soartă ca și cele culese de colaboratorii profesorului G. Breazul, menționați mai sus.

cepte realizarea unui deziderat național, pe care alte popoare, mai sărace și poate mai puțin dotate muzical, dar mai patriote, îl înfăptuiseră înaintea noastră.

★

Generațiile tinere trebuie convinse că interpretarea contemporană a creației folclorice nu se mai poate limita numai la latura ei tehnică, ci trebuie extinsă la aprofundarea funcțiilor : psihologice, sociologice, pedagogice, estetice și epistemologice ; iar pentru aceasta este nevoie de specializare în fiecare din aceste discipline generale, după care se poate trece la creația muzicală a poporului român.

Așa a conceput și lucrat prof. George Breazul și așa a pretins elevilor săi să acționeze.

dr. Const. A. IONESCU

IN MEMORIAM

Nadia Boulanger
din amintirile unui fost elev)

Îmi este greu să evoc figura celei mai ilustre muziciene a secolului nostru : *Nadia Boulanger*. Cei care au cunoscut-o mai de aproape îi păstrează o amintire plină de respect, încîntare și recunoștință. Cu cinci decenii în urmă, prin 1927—1928, am participat la cursul ei de analiză a cvartetelor lui Beethoven. Eram vreo 30—40 de elevi și eleve ai Școlii Normale de muzică din Paris și urmăream, cu partiturile în mînă, efluviile de înțelepciune ale profesoarei. Avea o voce gravă de stentor și cînd voia să sublinieze un anumit sens al frazei muzicale beethoveniene, Domnișoara Nadia — cum cerea să i se spună — își ridica privirea și fixa un punct luminos pe deasupra capetelor noastre. Descifra la pian pagină de pagină din cvartete și din degetele ei lungi și asprite de ciocănitul claviaturii răsunau parcă și cele patru corzi ale partiturii. Pentru ușurarea înțelegerii noastre ne pregătise niște scheme șapirografiate cuprinzînd desfășurarea formelor analizate. Păstrez și astăzi cîteva din ele. Mult mai tîrziu cînd Nadia participase o dată în juriul Concursului de pian al Festivalului „George Enescu", i-am amintit de vechile ei scheme spunîndu-i că am folosit în lucrarea mea pe aceea a *Cvartetului opus 133 în Si bemol major (Marea Fugă)*. Ea mi-a răspuns privindu-mă pieziș prin ochelarii ei groși : „aujourd'hui je le ferai, peut-être, autrement" („astăzi aș face-o poate altfel"). Nadia nu se mulțumea niciodată cu ceea ce investigase în tinerețe. Înțelepciunea ei vie sonda mereu noi și noi semnificații ale datelor sonore.

La Școala Normală de muzică din Paris am fost înscris la clasa de compoziție a maestrului Paul Dukas : Eram coleg printre alții cu Ioaquin Rodrigo (Spania), Liubomir Pipkoff (Bulgaria) și cu foarte tînărul și talentatul Julian Krein (U.R.S.S.). Dintre români, îl amintesc, în primul rînd, pe regretatul Romeo Alexandrescu. Sporadic, mai participau și prietenii mei buni, pianiștii Ovidiu Drimba și Alexandru Demetriade, acesta din urmă aducînd la clasă și cîteva exerciții de Fugă, remarcabile prin muzicalitatea lor. Uneori apăreau la clasă compozitorul român Stan Golestan, venerabilul prieten al profesorului precum și compozitorul Gustav Samazeuîlh colaborator și exeget al maestrului. Nadia venea și ea din cînd în cînd la clasă urmărind producția elevilor mai răsăriți și participînd totodată la analizele unice ale Simfoniilor lui Beethoven cu care ne îmbogățea profesorul. Cu aceste prilejuri Nadia solicita unora dintre elevi să-i transcrie în albumele ei cîte un fragment din lucrările lor mai noi. Cum pe vremea aceea eram vrăjit de dramele feerice ale lui Maeterlinck, am oferit ilustrei colecționare de manuscrise muzicale o parte din Preludiul meu, în reducție la pian, la piesa „Interiorul". Profesoara mi-a mulțumit dar ar fi dorit să aibă Preludiul în întregime. Socot că era un act de politețe din partea ei, deoarece muzica mea scrisă în stil wagnerian era o simplă încercare a unui școlar.

Am revăzut-o pe Nadia tîrziu, peste decenii, cu prilejul Festivalului „George Enescu". La cel din 1964 figuram și eu, alături de ea, ca membru în juriul Concursului de pian. Întîmplător, unii dintre concurenți se înscriseseră, la etapa a II-a cu Sonata mea a III-a. Eram vădit emoționat iar Nadia deobicei zgîrcită în aprecieri, îmi trimitea totuși cîteva semnale de aprobare. Am cucerit-o mai mult cu o serie de Lieduri de-ale mele cîntate la un recital de muzică de cameră. După audiția lor, Nadia a venit lîngă mine și mi-a spus : „Mais c'est très beau ce que je viens d'entendre" („E foarte frumos ceea ce am auzit"). Severitatea Nadiei era bine cunoscută. Într-o discuție avută cu soția mea i-a spus : „l'indulgence n'apporte rien de bon" („indulgența nu face nici un bine"). Era pretențioasă pentru că punea mare preț pe calitate și cum nu menaja pe nimeni din atîtea serii de elevi ai ei de pe toate continentele — unii deveniți compozitori de faimă — Nadia avea ce alege.

Aproape octogenară, Nadia ne uimea cu sprinteneala și vioiciunea ei. După unul din Concursurile de pian am invitat-o la noi acasă

la dejun, împreună cu alți membri în juriu, Gontant-Biron — pian și Remy Principe — vioară. Locuim la etajul III într-un bloc vechi, fără lift. După ce treci printr-un culoar scund urci treptele — unele deteriorate — repezite într-o vilă incomodă. De la începutul intrării în bloc, am rugat-o pe Nadia să urce încet și cu băgare de seamă la trepte. N-am apucat să-i repet rugămintea, că ea mi-a și strigat de sus : „Pas de difficulté, je suis déjà en haut" („nici o greutate, sînt deja sus"). Apoi mi-a explicat că și la ea acasă în fosta stradă Ballu urca etajele tot pe jos. Octogenara era vădit mai sprintenă decît noi toți. Purta însă în suflet trista amintire de pierderea timpurie a surorii ei, Lili, prima femeie care a obținut la Paris marele premiu I al Romei pentru compoziție. În ultima vreme Nadia izbutise să schimbe vechea denumire a străzii unde locuia la Paris, în „Place Lili Boulanger". Cu o ocazie mi-a trimis partitura unei piese pentru pian a dragii ei surori purtînd titlul : „Vieille prière bouddhique". Lucrarea dovedește într-adevăr un talent muzical excepțional.

După seria de Concursuri ale Festivalelor „George Enescu", Nadia nu a mai venit pe la noi. Din anul 1967 relațiile noastre s-au mărginit la simple dar substanțiale felicitări cu ocazia Sărbătorilor de iarnă și a Noului An. Mai înainte, într-o scrisoare din iunie 1962 îmi relata pe larg, impresia puternică pe care i-a lăsat-o vizionarea piesei „Faustul meu" de Paul Valéry, cu următoarele cuvinte : „Vous ne pouvez vous imaginer la beauté de ce texte, la richesse, la profondeur, l'intelligence suprême — on accède au Sommet de la pensée — et le public ne peut retenir ses murmures de joie — comme si de nouveaux horizons s'ouvraient. Très émouvant en vérité et allant beaucoup plus loin que l'on peut le décrire en quelques lignes" („Nu-ți poți închipui frumusețea acestui text, bogăția, profunzimea, inteligența supremă — se atinge culmea gîndirii — și publicul nu-și poate reține murmurul de bucurie — ca și cînd noi orizonturi s-ar deschide. Foarte emoționant într-adevăr și mergînd mult mai departe decît se poate descrie în cîteva linii"). Legăturile Nadiei cu familia ilustrului poet Valéry erau vechi. În casa lui se făcea muzică serioasă. Deseori Nadia împreună cu Igor Stravinsky descifrau la pian partituri preferate. Fiul poetului, François Valéry, ambasador și membru în Consiliul executiv UNESCO i-a urmat Nadiei, după 1950, ca director al Conservatorului american de la Fontainebleau. Amintirile acestuia constituie o vie mărturie a atmosferei muzicale în care a trăit Nadia.

În ultimii ani, felicitările pe care le primeam erau din ce în ce mai succinte. Vederea slabă a Nadiei, aproape de orbire, nu-i mai permitea decît formularea cîtorva cuvinte pline de afecțiune. Grafica scrisului ei își pierduse din consistență și se destrăma într-un tremur continuu. Ultima felicitare primită în ianuarie 1979 era scrisă la mașină — după dictat — de secretara ei și se încheia cu speranța de a ne revedea „le plus tôt possible" („cît se poate mai curînd"). Este emoționantă această ultimă dorință a Nadiei într-un moment precar cînd simțea că realizarea ei nu va mai fi posibilă. Chiar și semnătura ei, „NB" își pierduse din măreția napoleoniană de odinioară. Nonagenara Nadia s-a stins cu mintea clară dar cu acest tremur al sufletului ei, tremur care vroia, parcă, să ne salte și pe noi, prietenii ei, peste hăul neființei.

Tudor CIORTEA

O mare profesoară

În lumea muzicii acest sfîrșit de deceniu a adus un nou mare doliu. Ne-a părăsit pentru totdeauna Nadia Boulanger... Aceasta nu înseamnă pentru noi numai o ireparabilă pierdere ; moartea marei profesoare la 22 octombrie 1979 marchează încheierea unei adevărate epoci a istoriei învățămîntului muzical.

Sînt puțini pedagogii care, rămînînd totdeauna inevitabil în umbra iluștrilor lor elevi, au ajuns totuși la celebritatea pe care o avea Nadia Boulanger. Un profesor poate fi foarte bun prin pregătirea sa și prin metodele pe care le adoptă. Dar adevăratul har pedagogic, care, fără a conteni nicicînd dăruirea de sine, transmite discipolului forță, entuziasm și fervoare este privilegiul rar al unor puțini aleși. Așa era profesoara Nadia Boulanger.

În familia sa, o adevărată dinastie de muzicieni, ea apare ca singura cu vocație autentică pedagogică. Bunica sa, Marie-Julie, născută Halligner (1786—1850), a fost o foarte apreciată mezzo-soprană la Opera comică din Paris ; bunicul — celist în Capela regelui și profesor la Conservator ; fiul lor (tatăl Nadiei), Ernest Henri Alexandre Boulanger (1815—1900), a fost profesor de canto la Conservatorul din Paris și compozitor (Premiul Romei, 1835) ; mama, Raissa, fiica principelui rus Michetzki, cîntăreață de lied, a studiat în Franța, unde s-a stabilit după căsătoria cu compozitorul Boulanger. Mama, îndeosebi, se pare că a influențat cu mare stăruință pregătirea muzicală a celor două fiice : Nadia și Lili.

Născută la 16 septembrie 1887, la Paris, Nadia Boulanger și-a manifestat de foarte timpuriu atracția către muzică. Elevă a Conservatorului, din primii ani de școală, „fetița cu ochi serioși și scrutitori" (Romeo Alexandrescu), lasă în urmă cu ușurință pe colegii ei de generație. La 17 ani, după studii serioase cu Paul Vidal (pian, acompaniament) Louis Vierne și Alexandre Guilmant (orgă), Gabriel Fauré și Charles-Marie Widor (compoziție), Nadia Boulanger obține „Premier Prix" la toate aceste discipline. „Ceea ce depășea însă ca manifestare chiar acest sclipitor palmares — după cum remarcă Romeo Alexandrescu — era ardoarea aprigă pe care mica muziciană o desfășura în fiecare din aceste brazde ale muzicii, răbufnită

dintr-o dragoste de artă care n-avea nimic comun nici cu aspirația la perfecțiunea meșteșugărească, nici cu orgoliul căutător de succes personal, ci care era atît de spontană și de vijelioasă prin ea însăși încît premiile nu mai erau recompense decorative sau prestigioase, ci simple recunoașteri inevitabile ale unor năvalnice realități" [1].

Patru ani mai tîrziu, un alt succes, cu totul deosebit, confirmă speranțele și aprecierile profesorilor săi : Nadia Boulanger obține al doilea Mare Premiu al Romei, pentru cantata „La sirène" (1908), fiind prima femeie compozitoare distinsă cu această înaltă recompensă.

Între timp, fusese deja chemată ca asistentă la cursul de orgă al profesorului Dallier, care, în 1909, cere și obține numirea oficială a Nadiei Boulanger ca asistentă la cursul său de armonie. Iată începutul unei activități pedagogice de excepție care va dura fără întrerupere șapte decenii !

Pînă prin 1912—1913 tînăra profesoară se dăruiește cu același entuziasm atît învățămîntului cît și compoziției sau interpretării. Compune piese pentru orgă, pentru violoncel, o Rapsodie pentru pian și orchestră, *Les heures elaires* (1909—1912), ciclul de melodii pe versuri de Verhaeren (publicate în Editura Heugel, Paris), opera *La ville morte*, după d'Annunzio (1911) ș.a. Face turnee de concerte la pian sau la orgă în Franța, Belgia, Olanda, Anglia, Italia, Germania. Cu tot succesul repurtat, Nadia Boulanger renunță în scurt timp la orice activitate în afara înclinației sale fundamentale : învățămîntul. Tot ce va face de acum înainte va fi subordonat acestui nobil scop. Hotărîrea renunțării la compoziție este întărită și de sfîrșitul prea timpuriu al sorei sale.

Adevărat copil minune, Lili Boulanger (1893—1918) dovedise un talent de compozitor de mare anvergură, obținînd la 20 de ani Primul Mare Premiu al Romei pentru cantata *Faust et Hélène* (1913). (E interesantă continuitatea talentului în familie : tatăl și cele două fiice obțin fiecare Premiul Romei la 20 de ani, pentru cîte o cantată !). Nimic n-a afectat pe Nadia Boulanger mai mult, se pare, ca moartea surorii sale, de educația muzicală a căreia se ocupase cu atîta afecțiune și admirație.

Activitatea profesorală a Nadiei Boulanger se diversifică treptat. Predă armonia, orga, contrapunctul și fuga, acompaniamentul, istoria muzicii, citirea de partituri, compoziția la Conservatorul din Paris (pînă în 1929 și între 1946—1957), la Școala Normală de Muzică din Paris (1920—1939), la Conservatorul American din Fontainebleau (1921—1950, apoi, pînă în ultimii ani ca directoare), în S.U.A. (Wellesley College, Julliard School, Peabody Conservatory, Radcliffe College etc.), la Conservatorul de Stat din Stockholm. La toate acestea se adaugă numărate prelegeri în diferite țări, celebrele „miercuri" consacrate, acasă, originalului *curs de cantate*, colaborări în scop didactic cu mari interpreți (Ninon Vallin, Casals, Alexanian, Lipatti [2], Menuhin etc.), concerte simfonice și imprimări, fie cu lucrări din Renaștere, fie cu compoziții noi, adesea în primă audiție, critici muzicale publicate în *Le Monde Musical, Revue musicale, Spectateur*, în fine, participarea în marile jurii internaționale ale concursurilor de interpretare sau creație.

Toți cei care, într-un fel sau altul, au putut să se afle în preajma profesoarei venită în România la Festivalul și Concursul „George Enescu", își amintesc cu mare emoție de prezența, solicitudinea, răbdarea Nadiei Boulanger în minuțioasele notări care și le făcea în timpul probelor de concurs sau nerăbdarea sa atunci cînd erau „timpi morți". Avea o mare simpatie pentru țara noastră și pentru Enescu. „Cred că există o sensibilitate înnăscută a poporului

român — declara Nadia Boulanger [3] care face ca realizările lui să se armonizeze în ansamblu, în arhitectură, în muzică. [...] Enescu a fost un mare artist, un om desăvîrșit, un exemplu de dăruire și uitare de sine în slujirea muzicii..."

Activitatea de anvergură internațională a făcut ca Nadia Boulanger să aibă un număr impresionant de elevi, devenind celebră și prin succesul repurtat de cele mai valoroase compoziții ale acestora. Dinu Lipatti, unul dintre elevii săi cei mai dragi, o considera o „mare și extraordinară inteligență" (Scrisoare către Florica Musicescu, Paris, 6 noiembrie 1935), numind-o „mama mea spirituală". Iar Yehudi Menuhin scria în Le Monde Musical [4] : „Nadia

[1] Alexandrescu, Romeo. *Nadia Boulanger*, schiță monografică, București, 1963. Mss. Biblioteca Uniunii Compozitorilor, Nr. 13266M.

[2] Cu Lipatti discul păstrează înregistrarea la două piane a *Valsurilor op. 39* de Brahms (februarie 1937), EMI-HQM 1210.

[3] *Concursul și Festivalul internațional „George Enescu"*. În : *Scînteia*, București, nr. 5280, 7 septembrie 1961.

[4] Alexandrescu, Romeo, op. cit.

Boulanger este una din foarte marile femei ale lumii, care îmbină devotamentul față de o înaltă cauză cu disciplina absolută în muncă, înțelegerea și generozitatea față de lume cu un farmec și o dăruire personală care fac ca în cele mai aride probleme să se pătrundă în chipul cel mai natural..."

La lecțiile de compoziție Nadia Boulanger știa ca nimeni altcineva să parcurgă o partitură cu iuțeala fulgerului, observînd, cu o intuiție bergsoniană, totul : scăpările, erorile, propunînd soluții, stimulînd schimburile de păreri, urmărind cu inepuizabilă energie evoluția elevilor săi.

S-a vorbit adesea de „înțelepciunea pedagogică" a profesoarei, caracterizată prin severitate tehnică, cultura corespunzătoare și pătrunderea celor mai diverse stiluri [5] ; Nadia Boulanger dezvolta talentul elevilor fără a prejudicia personalitatea, urmărind menținerea unui echilibru sigur în complexitatea manifestărilor muzicii contemporane. Într-o scrisoare adresată subsemnatului la 24 septembrie 1971, profesoara scria : „...Sper că vă găsiți calea în mijlocul nenumăratelor probleme care frămîntă tehnica muzicală, pentru a vorbi numai de ea. Totul este de a nu face «tabula rasa» nici din tradiții, nici din căutări..." Iată cum și corespondența, pe care Nadia Boulanger o cultiva cu atîta sinceritate și dăruire, avea o substanță pedagogică.

Aflată permanent în centrul frămîntărilor artistice ale secolului, Nadia Boulanger s-a apropiat de marile spirite ale vremii, cultivînd distinse prietenii. Pentru Paul Valéry ea reprezenta fuziunea desăvîrșită dintre entuziasm și ordine ; iar Igor Stravinsky rezuma totul într-o dedicație : „celei care aude totul" [6].

* * *

Am revăzut-o ultima dată pe Nadia Boulanger în ianuarie 1979, împreună cu tînărul pianist francez Bertrand Molia, în pitorescul său apartament din Place Lili Boulanger. Imobilizată într-un fotoliu rulant, grav suferindă și lipsită de vedere, marea profesoară nu-și pierduse nimic din luciditatea și forța sa spirituală. Aceeași voce gravă ne-a întîmpinat cu afecțiunea bine cunoscută. Și-a amintit de Festivalul Enescu, s-a interesat de elevii și prietenii din România, de viața muzicală, nereușind să înțeleagă de ce nu mai este invitată în juriile de concurs... Mi-a încurajat mult proiectul de a prezenta o serie de emisiuni despre Lipatti la Radio-France și, simțindu-mi emoția și efortul de a mă face auzit, m-a asigurat că, deși are acum oarecari dificultăți în conversație, muzica o aude la fel de bine ca întotdeauna. Adînc impresionat, i-am sărutat mîinile, grăbindu-mă să plec pentru a nu o inoportuna ; m-a reținut mai mult ca altădată, înainte de a-și lua un ultim rămas bun. În anticameră, printre lacrimi, am zărit un tînăr ; era un elev care aștepta să intre la lecție...

Grigore BÂRGĂUANU

Nadia Boulanger o prietenă a României

E o datorie de a evoca figura Nadiei Boulanger, o mare prietenă a României și o mare personalitate a muzicii universale, care în ziua de 22 octombrie 1979 a decedat la Paris în vîrstă de 92 de ani. Prezentă adesea în juriul de pian la festivalurile Enescu, admirîndu-l fără rezerve pe George Enescu. Prietenă de o viață întreagă a Cellei Delavrancea, cunoscînd cu ocazia concursurilor și împrietenindu-se cu Florica Musicescu, prietenie continuată printr-o asiduă corespondență, apoi cu Mihail Jora, George Georgescu, Constatin Brăiloiu, profesoară a atîtor muzicieni și compozitori români, ca Tudor Ciortea, Filip Lazăr și Dinu Lipatti pe care l-a prețuit nu numai ca artist și compozitor, dar ca om, dăruindu-i o afecțiune statornică lui și soției lui, Madeline. Dinu o considera mama lui spirituală.

Cunoștințele Nadiei Boulanger erau uimitoare în toate domeniile. În fiecare miercuri, timp de mai bine de cincizeci de ani, întrunea un grup de elevi veniți din toate colțurile lumii, fericiți să asculte tot ce putea dărui Nadia Boulanger din știința și inepuizabilul ei entuziasm, știind ca nimeni altul să analizeze operele muzicale înainte de a fi executate. Avea o predilecție pentru cantate. Elevii cîntau, iar ea reducea la pian. Domnea întotdeauna o atmosferă de comuniune și frumusețe la cel mai înalt nivel. „SĂ IUBEȘTI ȘI SĂ ȘTII PENTRU CE", spunea Nadia Boulanger. Era ghidul cel mai sigur al acelora ce cunoșteau muzica. Descoperea întotdeauna tezaure necunoscute. Cita deseori fraze din Paul Valéry, care era unul din

[5] *Chailley, Jacues. Boulanger.* În : *MGG*, vol. 15, Bärenreiter Verlag, Kassel, 1975.
[6] Alexandrescu, Romeo. op. cit.

marii ei prieteni. Din spusele celor ce au cunoscut-o și au studiat cu ea și care au binevoit a-mi povesti multe amănunte, Nadia Boulanger era o pedagogă unică, avea darul de a comunica entuziasmul de a redeștepta cunoștințele, un adevărat maestru al gîndirii. Puterea ei de muncă era supraomenească, voința ei de nezdruncinat. A vorbi de activitățile ei multiple ar însemna a scrie o carte. Pianistă, șef de orchestră, profesoară de compoziție a format nenumărați compozitori de renume internațional : Igor Markevici, Copland, Leonard Bernstein, Jean Français și mulți alții. A dat concerte în lumea întreagă, a imprimat discuri, unul figurează cu Dinu Lipatti la două piane în valsurile de dragoste *(Liebesliederwalzer)* de Brahms.

Nadia Boulanger era fiica cea mare a lui Ernest Boulanger, el însuși compozitor. A avut două fete, Nadia și Lili. Nadia și-a făcut studiile la Conservatorul din Paris sub îndrumarea lui Gabriel Fauré (care a fost și profesorul Cellei Delavrancea, căreia i-a dedicat o *Baladă,* dedicație ce figurează pe toate tipăriturile cu albumele de *Balade* ale lui Fauré). Lili Boulanger era o ființă cu totul deosebită și cu un mare talent componistic, (luase le Ier prix de Rome, ce s-a dat pentru prima oară unei femei), dar la 24 de ani a murit și Nadia care o adora și care și ea compunea, și-a rupt toate compozițiile ei, pentru ca să figureze numai acelea de Lili Boulanger. Nu a mai vrut să compună niciodată. Nadia Boulanger era severă pentru cei indiferenți, de o extremă exigență, dar în același timp de o caldă generozitate. Adora copiii. În timpul celui de al doilea război mondial a stat în America, unde îl vedea foarte des pe prietenul de o viață întreagă, Igor Stravinsky. Cu ocazia unei întruniri în timpul festivalului Enescu ne spunea : „Stravinsky pentru mine este încarnarea muzicii". După război s-a reîntors la Paris reîncepîndu-și activitatea. Timp de ani de zile a fost directoarea Conservatorului american de la Fontainebleau, unde într-o vară a fost poftită Florica Musicescu pentru a preda la clasa de pian. În ultimul an, bolnavă și oarbă dorea să mai lucreze, dar nu a fost cu putință. Vara aceasta, Cella Delavrancea, invitată de onoare la concursul „Marguerite Long-Jacques Thibaud", a plecat mai cu seamă pentru a-și mai vedea marea ei prietenă, al cărei sfîrșit era inerent.

Plecarea Nadiei Boulanger lasă un gol mare în lumea muzicală. Muzicienii români care au studiat cu ea și au cunoscut-o mai bine, nu o vor uita.

Lasă o amintire care va lumina multe drumuri.

Lisette GEORGESCU

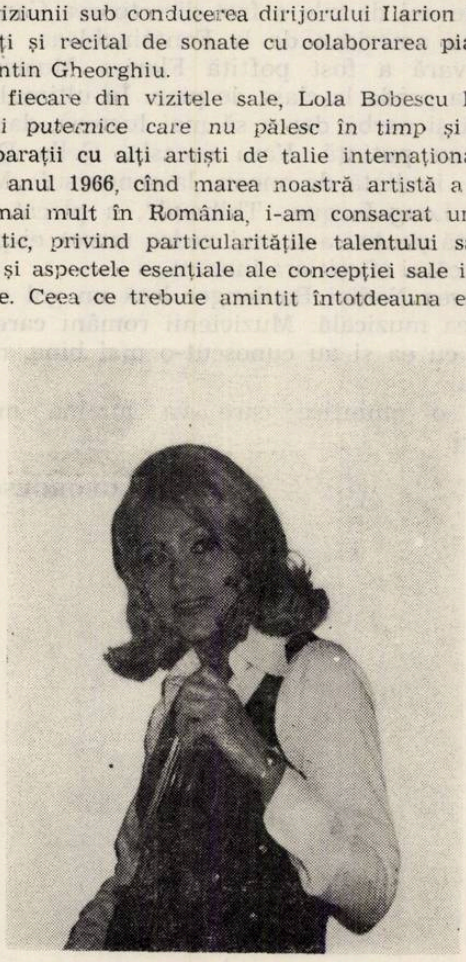
VIAȚA MUZICALĂ

LOLA BOBESCU

În ultima lună a anului 1979, viața noastră muzicală a fost onorată de prezența violonistei Lola Bobescu, în două excelente manifestări artistice: concert cu colaborarea orchestrei Simfonice a Radioteleviziunii sub conducerea dirijorului Ilarion Ionescu-Galați și recital de sonate cu colaborarea pianistului Valentin Gheorghiu.

În fiecare din vizitele sale, Lola Bobescu lasă impresii puternice care nu pălesc în timp și nici în comparații cu alți artiști de talie internațională.

În anul 1966, cînd marea noastră artistă a concertat mai mult în România, i-am consacrat un studiu analitic, privind particularitățile talentului său, precum și aspectele esențiale ale concepției sale interpretative. Ceea ce trebuie amintit întotdeauna este con-



vingerea noastră că sunetul acesta de vioară, emoționant de frumos, capabil să lumineze orice idee muzicală și să stabilească o comunicare impresionantă nu este altceva decît o esențializare a talentului românesc. Ne gîndim la cantabilitatea expresiei, la acel patos curat și la acea mobilitate de spirit cu trăsături delicate în sensul unui frumos simplu, neîncărcat. Nuanțele afective se îmbină cu vigoarea temperamentală, determinînd o comunicare vie și caldă. Înalta școală franco-belgiană a proporționat aceste calități, cizelîndu-le și încadrîndu-le în rigoarea stilistică. În orice stil, de la Bach la Franck, comunicarea primește valori estetice adecvate, dar discursul muzical este întotdeauna expresia unei autentice și ardente trăiri. O atare concepție interpretativă nu poate apare niciodată depășită. Ea poate chiar să revitalizeze lucrări care nu mai rezistă timpului, sau cel puțin nu mai pot satisface toate exigențele. Astfel, *Concertul în si minor* de Saint Saëns reprezintă încă pentru repertoriul violonistic o romantică pagină de mrae virtuozitate, dar melodicitatea facilă a temelor n-a găsit înălțimea poetică prin care să cîștige valori perene. Totuși tema secundă din primul *Allegro* impresionează printr-un patetic rareori întîlnit. După o parte lentă reușit proporționată, urmează un final lung, cu abundente teme lirice fanate. Lola Bobescu a ales mișcări ferme care au asigurat tensiunea și expresivitatea lucrării, conferindu-i un caracter declamator. *Rondo capriccioso* a fost redat în întreaga sa eleganță și cu strălucitoare virtuozitate. Dirijorul Ilarion Ionescu-Galați (excelent violonist care a dat, cu ani în urmă, prima audiție în România a *Concertului I* de Șostakovici), are o desăvîrșită artă de acompaniator. Orchestrația măestrită a lui Saint Saëns (considerat de Enescu ca unul dintre cei mai desăvîrșiți orchestratori din lume) a fost redată bine articulat, în culori precis conturate. Din această deosebit de reușită colaborare, Electrecordul ne prepară un disc pe care-l așteptăm cu nerăbdare.

Recitalul de sonate cu Valentin Gheorghiu a constituit o manifestare de înaltă clasă a unui duo foarte reușit. Stilistic, problemele au evoluat de la *prima sonată*, în *Re major, op. 12*, de Beethoven, la *Sonata în La major, op. 100*, de Brahms, culminînd cu *Sonata în La major* de César Franck. După dialogul strîns, elocvent și concentrat al primei părți a sonatei de Beethoven, tema cu variații a evidențiat tehnica culorii și stăpînirea perfectă a dinamicii. *Rondo*-ul final, svelt și exuberant. Cu o rară delicatețe, interpreții au înțeles și redat dialogul ezitant, interogator, care suspendă mersul antrenant al *Rondo*-ului, înainte cu cîteva măsuri de încheierea hotărîtă a sonatei. Dintre cele trei capodopere, pe care marele Brahms le-a dăruit sonatei duo vioară-pian, *Sonata în la major* apare cel mai rar în recitale. Cu deosebire, în ultima vreme, tinerii instrumentiști atacă insistent prima și a treia sonată, mai întotdeauna depășiți de imensele greutăți tehnice și stilistice pe care le opun opusurile 78 și 108. Marii noștri interpreți ne-au readus cu o artă captivantă, frumusețea *Sonatei în La major*. Lucrarea surprinde puținele momente de seninătate pe care Brahms le căuta în peisajul lacului Thun, fiind numită *„Thuner Sonate"*. *„Sonnenschein"* sau *„La Sonate de la Mélodie"*. O poezie avidă de forța melodiei străbate toate cele trei părți. Originalitatea mișcării a doua, care nu este deloc ușor de interpretat, îmbină alternat măsuri de *Andante* cu măsuri de *Scherzo*. De trei ori mișcarea *Andante tranquillo* în ritm binar este întreruptă de un ritm ternar de joc țărănesc *Vivace*. *Finalul* nu este o mișcare vie, ci un *Allegretto grazioso quasi Andante*. Interpreții ne-au redat întreaga frumusețe a acestui opus brahmsian, fără a îngroșa trăsăturile ei delicate și luminoase. Problemele marei sonate a lui César Franck, rezolvate la modul superior au constituit o clară mărturie a forței acestui duo. *Allegretto ben moderato*, prima mișcare și esența medita-

tivă a întregii lucrări, a fost redat într-un spirit elevat, de mari subtilități agogice și dinamice. Intreprețarea a condus năvalnic *Allegro*-ul părții a doua, ca apoi să redea, cu splendide momente introspective, incomparabilul *Recitativo-Fantasia*. Canonul final (poate puțin prea mișcat) a fost o întrecere de gingășie sonoră, dar și de mare și strălucitoare virtuozitate. Întîlnirea Lola Bobescu—Valentin Gheorghiu marchează un moment de culme în arta interpretării muzicii de cameră, pe care l-am dori reluat. O sală de mari evenimente (cu public pe scenă) a dat un caracter de sărbătoare acestei minunate seri muzicale. Artiștii au răsplătit entuziasmul ascultătorilor, oferindu-le în supliment de program extraordinarul *Adagio* al *Sonatei în re minor* de Brahms și *Finalul* de mare anvergură ritmică a *Sonatei în sol major, a 8-a*, de Beethoven. Bineînțeles, ambele bisuri s-au ridicat la aceeași zonă de redare interpretativă, înaltă și nobilă.

George MANOLIU

„ERNANI" la opera română

S-a reluat într-o nouă montare la Opera Română, „Ernani" de Verdi, a cărei primă reprezentație în limba română a avut loc la București la 30 martie 1886, în cadrul celei dintîi stagiuni a nou înființatei Opere Române, ca o secțiune a Teatrului Național, sub conducerea compozitorului, profesorului și dirijorului George Ștephănescu, după ce trupe italiene prezentaseră aceeași operă la Iași încă din anul 1851, iar la București din 1855, la puțină vreme după premiera mondială de la Veneția din 1844. Spectacolul „Ernani" a figurat pe afișele Operei bucureștene pînă în anul 1900, iar ulterior într-o nouă montare din 1932 pînă în 1938, perioade în cursul cărora rolurile principale au fost interpretate de mulți dintre marii cîntăreți români ai epocilor respective. Prin noua înscenare se reia astfel o veche tradiție a prezentării acestei lucrări de tinerețe a lui Verdi.

Tematica libretului este transpunerea pentru scena lirică a dramei „Hernani" de Victor Hugo care a dezlănțuit la premieră, în 1830, celebra „Bataille d'Hernani" între susținătorii vechiului teatru clasic și tinerii romantici, partizani înflăcărați ai unui teatru însuflețit de năzuințele spre libertate. Puternicele conflicte umane așezate la baza libretului lui Francesco Maria Piave necesitau, — după chiar opinia regizorului Dimitrie Tăbăcaru de la Opera din Iași, căruia i s-a încredințat noua montare — „o transpunere scenică contemporană ca gîndire, ritm, precum și eliminarea întreruperilor în curgerea acțiunii și neapăsarea pe elementele melodramatice". Spectacolul se desfășoară însă într-o ambianță predominant statică, în timp ce scenele de ansamblu vădesc mai degrabă preocuparea unei așezări simetrice în spațiu, decît a propulsării evenimentelor dramatice, diferitele grupuri care alcătuiesc ansamblu coral, limitîndu-se la o participare pur muzicală (de altfel excelentă, știută fiind exigența maestrului de cor Stelian Olariu).

Interpreții rolurilor principale s-au străduit să creeze eroi romantici, așa cum au fost concepuți de Victor Hugo și Verdi, dar au fost limitați de concepția regizorală. În rolul titular, avînd de înfruntat o partitură dificilă, care pretitnde din partea interpretului însușiri de tenor liric și deopotrivă spinto-dramatic. Ludovic Spiess a excelat în pasajele lirice, parcurse cu nuanțe de mare delicatețe. Partenera sa, soprana Elvira Cîrje, s-a încălzit treptat, pe măsura desfășurării acțiunii, ajungînd la momente de remarcabilă expresivitate. Basul Nicolae Florei, în rolul Don Ruy Gomez de Silva, a creat în tablourile finale un personaj impunător sub dublul aspect al interpretării scenice și vocale. În Don Carlos, regele Spaniei, baritonul Nicolae Urziceanu s-a impus printr-un glas penetrant, viguros. Spectacolul s-a desfășurat în scenografia sobră, elegantă, a Hristofeniei Cazacu și sub conducerea muzicală energică, precisă a dirijorului Constantin Petrovici.

CONCERTELE FILARMONICII

Începînd din stagiunea 1977/1978, eminentul virtuoz al clarinetului care este Aurelian Octav Popa a abordat, după cum se știe, o activitate artistică paralelă, aceea de dirijor, întemeind în acest scop orchestra de cameră „Quodlibet musicum", în fruntea căreia a apărut în mai multe rînduri. De la un concert la altul s-a remarcat că Aurelian Octav Popa depune eforturi susținute pentru a se apropia și pe plan dirijoral de înaltul nivel cu care ne-a obișnuit în aparițiile sale ca solist la clarinet. În sprijinul acestei irezistibile dorințe el a urmat cursurile de dirijat ținute de Sergiu Celibidache la Trier, ceea ce a influențat fără îndoială profilul artistic al noii sale vocații. Dar iată-l pe Aurelian Octav Popa apărînd pentru prima oară în fruntea unei mari orchestre simfonice, Filarmonica „George Enescu", din care face de altfel parte. Dincolo de faptul că instrumentiștii orchestrei i-au dat cu acest prilej întregul concurs artistic, el s-a dovedit capabil să anime colectivul, să dea frazelor muzicale culoare, o viață intensă, mai ales în *Simfonia nr. 2 în Re major* de Beethoven. Este de remarcat că Aurelian Octav Popa nu a minimalizat acest *opus 36* al Titanului, ci l-a tratat cu seriozitate, impregnîndu-i trăsăturile distinctive ale simfonismului beethovenian de maturitate. Desigur, nu trebuie să măsurăm realizările dirijorului cu același etalon folosit pentru interpretările cu totul ieșite din comun ale clarinetistului. Aurelian Octav Popa

trebuie să aprofundeze tehnica specifică a șefului de orchestră, să o aplice cu toate subtilitățile sale. În Simfonia nr. 2 ne putem imagina un lirism mai tandru în *Larghetto*, un umor mai accentuat în *Scherzo*, în general o viață orchestrală mai bogată în evenimente dramatice. Dar, așa cum s-a prezentat la prima sa confruntare cu Filarmonica în plenul ei, Aurelian Octav Popa a confirmat că este înainte de toate un admirabil muzician, care va ști desigur să se realizeze și pe acest nou plan al carierei sale.

Pentru începutul programului, Aurelian Octav Popa a prezentat în primă audiție lucrarea simfonică *Inscripție în inimi*, a tînărului Ulpiu Vlad, afirmat prin numeroase compoziții, în care oferă adeseori interpreților posibilitatea de a aduce contribuția propriei lor personalități în actul de creație. Folosind și aci aceeași concepție, el se impune în noua sa piesă, datînd din 1978, prin transparența orchestrației, claritatea și cursivitatea liniilor melodice, pe care le îmbină pe alocuri prin suprapunere, creînd culminații sonore, rapid evaporate. În general, piesa are o desfășurare caleidoscopică, aducînd în permanență elemente noi : creșteri și descreșteri bruște de intensitate, accelerande și ritardande, punctări ale percuției pe fundalul unor coarde în pizzicato etc. Discursul muzical capătă astfel varietate coloristică, deși succesiunea unui mare număr de evenimente sonore pe unitate de timp poate crea uneori dificultăți în urmărirea arhitectonicii lucrării.

MINCIO MINCEV

Violonistul bulgar Mincio Mincev s-a prezentat recomandat de succesele obținute la concursurile internaționale „Paganini" de la Genova, „Carl Flesch" de la Londra, „Henryk Wieniawsky" de la Poznan. În cadrul programului simfonic al Filarmonicii „George Enescu" dirijat de Aurelian Octav Popa, el a fost solist în *Concertul de vioară nr. 5* de Paganini, lucrare a cărei parte orchestrală a fost reconstituită abia cu două decenii în urmă de către compozitorul italian Frederico Mompellio după unele indicații notate de autor în stima viorii soliste, păstrată în arhiva Academiei Chigiana. Concertul vădește trăsăturile caracteristice ale stilului componistic paganinian, la care paginile „diabolice" alternează cu melodii liricosentimentale. În interpretarea lui Mincev, muzica lui Paganini este pusă în valoare sub aspectul unei virtuozități tehnice înalte, dar fără acea atitudine detașată, spirituală, uneori ironică, practicată în execuțiile moderne ale acestor lucrări.

În recitalul susținut apoi la sala mică a Palatului, *Sonata în sol minor „Didona abandonata"* de Tartini, dar mai ales cele două Sonate de Beethoven (*nr. 5 în Fa major op. 24 „a primăverii"* și *nr. 8 în Sol major op. 30 nr. 3*) ni l-au înfățișat pe Mincio Mincev ca pe un violonist înzestrat nu numai cu un sunet cald, penetrant, generos (produs prin intermediul unei viori istorice cremoneze, semnată Guarneri), ci înainte de toate cu acea muzicalitate matură și siguranță stilistică pe care i le descoperea Yehudi Menuhin la concursul „Carl Flesch" de la Londra. În *Sonata primăverii*, el a pus în valoare seva melodică și dinamică beethoveniană, atît de naturală, de proaspătă, punctul culminant fiind atins în splendidul *Adagio*, parcurs de o tandrețe juvenilă plină de cantabilitate, dar în limitele unei lăudabile sobrietăți expresive. În *Sonata nr. 8*, poate cea mai inspirată din întregul ciclu de zece sonate de vioară beethoveniene datorită frazelor pline de eleganță, a vervei sale concise, Mincio Mincev realizează o parte lentă superbă, individualizînd fiecare din variațiunile *Menuetului*, dar știind totodată să se retragă cu discreție atunci cînd tema este încredințată pianului.

Mincio Mincev a avut în sora sa, pianista Bojana Vuiceva, o parteneră excelentă, care a știut să-și impună prezența în limitele exacte ale partiturii. Cei doi artiști au constituit un cuplu cameral capabil să susțină un recital de sonate corespunzînd unor ridicate exigențe sub raport tehnic și stilistic.

Edgar ELIAN

TEATRUL NAȚIONALACADEMIC DIN SOFIA

La scurtă vreme după ce publicul bulgar, iubitor al teatrului liric, rezerva o primire entuziastă colectivului Operei Române din București, în turneul pe care acesta l-a efectuat la Sofia, era rîndul trupei Teatrului Național Academic de Operă și Balet din Capitala țării vecine și prietene să aibă prilejul să ne ofere o imagine cît mai cuprinzătoare privind direcțiile principale care orientează preocupările artistice ale colectivului sofiot, în cadrul politicii sale repertoriale. Spunem aceasta, întrucît chiar și în cazul unui turneu peste hotare putem observa criterii care stau la baza orientării specifice ale unei instituții artistice.

În cazul Teatrului Național Academic de Operă și Balet din Sofia ni se pare că ilustrarea forței expresive a cîntului în forma ei individuală de manifestare, topită însă în mod creator în cadrul disciplinei colective, a stat la baza alegerii drept „cap de afiș" a operei de tinerețe a lui Verdi — *Nabucco*. Libretistul Solera îi oferea marelui compozitor italian un generos material ideatic, invitînd la ample desfășurări solistice și corale, care satisfăcea din plin ideile înaintate ale lui Verdi, înflăcărat de spiritul revoluționar al vremii. Se știe că opera *Nabucco* s-a transformat în primul mare succes al său și totodată a contribuit la lansarea sa ca geniu al teatrului liric. Există în această operă roluri de mare dificultate tehnică, cîntărețul este solicitat de compozitor mai mult decît oriunde ; probabil că Verdi a dorit să întruchipeze adevărați coloși, cărora le-a conferit o monumentalitate sonoră deosebită, presupunînd interpreți de excepție, posedînd voci de maximă amploare și de extremă expresivitate. Poate că acesta este motivul pentru care nu multe teatre din lume se încumetă să pună în scenă opera *Nabucco*. Teatrul din Sofia s-a dovedit a fi înzestrat cu asemenea cîntăreți de excepție, lucru explicabil de fapt dacă avem în vedere nivelul ridicat, sub toate aspectele, al școlii

bulgare de canto, școală care a dat lumii atîția artiști de renume, dintre care este suficient să-i amintim pe Boris Christof sau pe Nicolai Ghiaurov. În cele două spectacole oferite publicului bucureștean am avut satisfacția să ascultăm o voce de bas de o amploare ieșită din comun, aceea a lui Stefan Elenkov (Zaccaria) și o sporană de excepție, Ghena Dimitrova, care în rolul lui Abigaile a realizat o extraordinară creație. Ea a părut predestinată pentru acest rol, care nu este la îndemîna oricui, el reprezentînd unul dintre cele mai dificile teste artistice și vocale pentru orice soprană dramatică din lume. Alături de cei doi, am ascultat cîntăreți de prestigiu ca Sabin Markov (Nabucco), Boika Koseva (Fenena) sau tenorul Liubomir Bodurov (Ismael), fiecare prezentîndu-ni-se în aceeași măsură ca artiști de valoare și cîntăreți posedînd știința bel canto-ului italian de tip verdian.

Avînd la dispoziție un mănunchi de voci remarcabile, capabile să caracterizeze individualități scenice de prestanță statuară, regizorul Emil Bosnakov s-a lăsat poate întrucîtva furat de aparentul statism pe care lucrarea îl sugerează, gîndind-o în mare măsură dintr-un unghi ce acordă prioritate aspectului de concert, dar cu evidentă subliniere a dinamismului interior, exprimat de muzică. Am apreciat însă contribuția scenică a corului — și în primul rînd a grupului oprimaților — devenit personaj principal, așa cum l-a gîndit de altfel Verdi. Orchestra, dirijată cu autoritate de Ruslan Raicev, un adevărat dirijor de operă, fin cunoscător al repartizării întregului sonor în toată varietatea sa, oferind ansamblului instrumental ponderea necesară dar niciodată în detrimentul vocilor solistice sau ansamblului, a completat imaginea unui spectacol care ne-a apărut ca un real eveniment.

Baletul lui Alexandăr Raicev, *Izvorul frumoasei*, și-a găsit inspirație în bogăția ritmică și melodică a melosului bulgar. Compozitorul ne-a propus o călătorie în lumea povestirilor populare, cu tineri care se iubesc cu simplitate și puritate, luptînd totodată cu vicisitudinile soartei întruchipate de furii, de duhuri rele, de bîrfitoare și domnitori lacomi. Cuplului îndrăgostiților, reprezentat cu finețe de Krasimira Koldomova și Petăr Koldomov îi sînt opuse grupurile celor răi, dintre care se remarcă solista Pavlina Gheleva, în cadrul unei coregrafii bine conduse de Bogdan Kovacev, servită ingenios de scenografia și costumele Marianei Popova. Dirijorul Mihail Anghelov a asigurat o desfășurare fluentă subliniind contrastele și întregind muzical un spectacol de calitate.

Opera *Albena* de compozitorul Paraschev Hagiev, unul dintre maeștrii muzicii bulgare contemporane, a constituit o întîlnire interesantă cu creația actuală de operă din țara vecină și prietenă. Plasîndu-și acțiunea în lumea satului bulgar, autorul a realizat o dramă psihologică puternică, punînd totodată în valoare bogăția muzicală pe care folclorul țării sale, ingenios investigat, i-a oferit-o. Am remarcat aici cîntăreți ca Nikolai Stoilov (Kuțar) și Galia Ionceva (Albena) alături de un colectiv solistic și coral condus de dirijorul Boris Hincev.

Prezența de mare profesionalitate a Teatrului Academic de Operă și Balet din Sofia pe scena Operei Române din București, la scurtă vreme după vizita colectivului Operei de Stat din Berlin, și succesele remarcabile pe care aceste două instituții artistice le-au realizat în fața publicului nostru ne face să salutăm inițiativele care duc la amplificarea schimburilor culturale dintre țări, schimburi culturale ce contribuie la o mai bună cunoaștere, la întărirea prieteniei între popoare.

Vladimir POPESCU-DEVESELU

TRIO D'ARCHI DI ROMA

Șiam destul de puține lucruri despre formația italiană *Trio d'archi di Roma*, formație relativ tînără în arena concertistică internațională ; credeam că este una dintre multele înjghebări care apar și dispar la fel de repede. Surpriza a fost însă de proporții, dar ea se explică prin cel puțin două motive : primul ar fi că cei trei membri — Antonio Salvatore, Paolo Centurioni și Mario Centurioni — sînt instrumentiști de notorietate, componenți ai prestigioaselor ansambluri „I musici" și „I virtuosi di Roma", profesori, concertiști etc. ; pe de altă parte fiecare din ei posedă cîte un instrument de cea mai înaltă calitate : o vioară G. B. Guadagnini — 1715, o violă Gasparo da Salò (în recital fiind înlocuită de alta la fel de valoroasă) și un violoncel Andrea Guarnieri. Pentru cine are pasiunea lucrurilor rare este ușor de înțeles emoția ascultătorului copleșit de inegalabila transparență sonoră a trio-ului italian, sesizabilă chiar în momentele de mare intensitate cînd puteai distinge fiecare voce ce nu forțează niciodată și curge simplă și plină, păstrînd mereu aceeași densitate și suplețe cristalină.

Prima parte a programului alcătuit din triouri de Haydn, Schubert și Giuliani, ne-a relevat însă totodată și sobrietatea frazării celor trei interpreți, noblețea liniei eliberată de orice patetism, o materializare parcă a ideii de muzică în același timp sveltă, grațioasă, proaspătă mai ales pentru noi cei prea obișnuiți cu reprezentările exagerat dramatice, invocînd scuza temperamentului latin. Trio-ul italian a demonstrat încă multe alte calități de prim ordin : prenganță ritmică, incisivitatea trăsăturii în piano, dagajare, finețe, excelentă stăpînire instrumentală și virtuozitate neostentativă, în fine o omogenitate parcă naturală ca și cum a face muzică ar fi mereu o bucurie ce nu implică, sau uită, chinul nenumăratelor căutări și frămîntări de la repetiții și chiar din afara lor.

Revenind la aspectele profesionale ale interpretării trio-ului italian am reținut cîteva trăsături remarcabile : maniera în care se realizează contrastele pendulînd numai între piano și forte comod — sincronizarea și precizia măsurării gradelor de nuanță îndeplinesc tot acest rol — dîndu-ne totuși impresia unui registru foarte larg. O altă subliniere pentru acea greu exprimabilă dar sesizabilă stare de tensiune în care se însumează susținerea continuă a sunetului fără a-l lăsa să lîncezească nici o clipă într-o emisie indiferentă, susținerea ritmului, a tempoului și a nuanțelor, menținînd astfel tensiunea muzicală prin-

tr-o permanentă și suplă prezență, printr-o fervoare lucid dozată, într-o totală concentrare psihică, și care ne dau cheia așa-zisei participări, constituind suportul ascuns al interesului și secretului vigorii, elemente fără de care orice muzică devine banală, fadă și mai ales lipsită de forță expresivă.

În partea a doua a recitalului, în *Trio-ul în do minor op. 9, nr. 3* de Beethoven apăreau, în oarecare măsură, noi modalități de expresie : accentele deveneau mai pasionale, contrastele mai marcate, sonoritatea mai intensă, mai tumultuoasă, frazarea își pierdea în parte simplitatea trădînd o intenție mai insinuantă, schimbarea stilistică instalîndu-se cu discreție dar pregnant, într-o perfecțiune globală aproape ideală. Cu greu îți poți imagina un trio de coarde care să depășească calitatea trio-ului italian și aprecierea exprimă, cred, întreaga încîntare a spectatorilor prezenți la acest recital de excepție.

Dan SCURTULESCU

ANSAMBLUL HYPERION

Ansamblul „Hyperion", în concertul din decembrie, la Radioteleviziune, a reînviat muzica lui Dimitrie Cantemir. Interesantă și îndrăzneață idee de a expune sub o vestimentație modernă o muzică veche peste care s-au așezat secole și ale cărei valențe încă ne mai rezervă surprize ! Spunem „sub o vestimentație modernă" deoarece, deși s-a urmărit și s-a reușit o transpunere cît mai fidelă în epocă, haina nouă, această muzică a îmbrăcat-o prin plasarea ei în paralel cu unele tendințe muzicale contemporane ale creatorilor români, realizîndu-se astfel un spectacol original, gîndindu-ne și la prezența artei plastice prin combinația luminilor — element însemnat în constituirea mediului ambiant.

Cele trei ipostaze, în care l-am putut urmări pe inițiatorul formației, Iancu Dumitrescu, de compozitor, dirijor și interpret au evidențiat un muzician complex, cu o dăruire artistică demnă de interes. Atît Iancu Dumitrescu cît și instrumentiștii acestei formații de tip deschis, în care reuniunea lor se face în funcție de lucrările abordate, și-au dovedit aplicația profesională. La reușita spectacolului a contribuit și o dezinvoltă prezentare a muzicologului Radu Stan, care a creat o atmosferă destinsă.

Alternanța muzicii lui Cantemir cu lucrările compozitorilor Aurel Stroe, Marin Constantin, Mihai Moldovan, Nicolae Brînduș și Iancu Dumitrescu a facilitat o apropiere de izvoarele comune acestor muzici.

Interpretarea *Peșrev*-urilor lui Dimitrie Cantemir care s-a apropiat foarte mult de adevărata intonație netemperată, proprie zonei geografice din care s-a născut această muzică, a contribuit pe deplin la transpunerea în atmosfera specifică epocii. Interpreți de frunte, ca Aurelian Octav Popa și Voicu Vasinca au tălmăcit cu deosebită știință aceste mici bijuterii de epocă. Vechiul tablou muzical a fost întregit și de un fin acompaniament al percuționistului Costin Petrescu.

Lucrările compozitorilor contemporani înscrise tot pe linia folclorului — intonația netemperată jucînd un rol deosebit — vizează zone mai abstracte ale gîndirii, în care stilizarea materialului folcloric devine ori un germen al spectacolului total, cum este cazul în lucrarea *Grădina structurilor*, pentru trombon și bandă magnetică, de Aurel Stroe și bine realizată de trombonistul Alexandru Graur, ori o sursă în constituirea structurilor muzicale deschise, realizînd acea stare fundamentală a originii în care își găsește locul mesajul estetic — cazul compozițiilor lui Mihai Moldovan, *Cadenza II* pentru contrabas, Nicolae Brînduș — *Solilocviu* pentru ansamblu și bandă magnetică și Iancu Dumitrescu — *Melos-muzica în infinit* pentru ansamblu cameral. Lucrarea *In Memoriam II* de Marin Constantin, tot pentru ansamblu cameral, face parte din muzicile cu trimiteri mai directe, în care unele instrumente devin purtătoare de mesaj — cazul trombonului, înconjurat de un mediu instrumental izoterm.

Salutăm continuarea acestei inițiative de a prezenta muzici paralele, aparținînd diferitelor epoci, sperînd într-o participare mai numeroasă a publicului la aceste interesante concerte.

Horia ȘURIANU

MODEST CICHIRDAN—DIMITRIE RÂPEANU

Confruntarea cu publicul bucureștean, în condițiile unui concert la Filarmonica „George Enescu", este neîndoios un moment de seamă pentru oricare dintre dirijorii noștri mai tineri. Cu atît mai mult pentru Modest Cichirdan, artist aflat în plină evoluție a carierei, cu cît avea practic de răspuns, cu un singur program, unor multiple probleme : *realizarea unei partituri românești* (ceea ce presupune o cît mai pertinentă pătrundere a sensurilor unei muzici mai rar auzite), *susținerea unui acompaniament concertistic* (cu toate exigențele colaborării „non violente" cu solistul) și *prezentarea unui mare opus simfonic de repertoriu* (solicitînd mai ales aici o îmbinare a experienței dirijorale cu cultura muzicală necesară unei opțiuni stilistice proprii). Este plăcut să constați că un muzician ca Modest Cichirdan poate răspunde favorabil așteptărilor publicului, justificînd astfel bunele rezultate pe care le-a avut și în munca sa de conducător artistic al Filarmonicii din Botoșani.

Gestul ferm și atitudinea activă în fața orchestrei domină ansamblul și obține, prin concentrare, momente de substanțială cursivitate a dinamicii și frumoase sonorități bine potrivite arhitecturii romantice (*Simfonia a III-a* de Camille Saint Saëns). Totodată, Modest Cichirdan ne dezvăluie disponibilitatea sa pentru desfășurările vocal-simfonice ample, făcînd să răsune cu limpezime glasul corului, într-o lumină pe care și-ar fi dorit-o Dan Voiculescu pentru cantata sa (*Cantata Patriei*, pentru bariton, cor mixt și or-

chestră). Să reținem, în legătură cu această partitură, limbajul de largă comunicativitate pe care mizează compozitorul clujean, potențînd versurile lui Alecu Russo, conferindu-le dimensiunea autentică a cîntului vibrant, plin de forță, original în frumusețea formulării ideilor născute din iubirea pentru țară. O notă apreciativă și pentru prezența impecabilă, ca întotdeauna, a baritonului Ion Budoiu.

Desigur, interesul audiției *Concertului pentru violoncel și orchestră, în la minor* de Robert Schumann nu a fost determinat doar de ponderea cu care Modest Cichirdan realizează acompaniamentul (cu o vizibilă atenție la intențiile solistului, pe care în multe momente le-a respectat). Reascultîndu-l pe violoncelistul Dimitrie Râpeanu, surpriza unei alte ipostaze decît cea cunoscută anterior la Radioteleviziune cu *Concertul* de Dvorak a fost evidentă. Dimensiunea romantică rămîne, modul de adresare diferă însă ; interpretul pornește de la cunoașterea în profunzime a personalității componistice schumanniene, refuzînd fraze emfatice, patetice, și exploziile temperamentale care populează multe versiuni ale acestui celebru concert. Descoperind filonul predominant liric, creînd o ambianță intimistă în care reveria poetică se poate înfăptui, Dimitrie Râpeanu își asumă riscul de a nu fi spectaculos în gestul său interpretativ. Dar oare nu din asemenea cutezanțe „pașnice" am cîștigat mai mult pentru calitate și stil decît din demonstrațiile acrobatice și de „nerv" ale multor virtuozi ? Dimitrie Râpeanu, cu siguranța pe care o dă cunoașterea scopurilor și fondul talentului de care dispune, ne dă un răspuns afirmativ care convinge, ceea ce — de la sine înțeles — nu este puțin pentru noua școală violoncelistică românească.

Grigore CONSTANTINESCU

VICTOR ERESKO—RĂZVAN CERNAT LA ATENEUL ROMÂN

Asistăm în ultima vreme la o tot mai mare participare a tinerelor talente în viața de concert a țării, la o primenire a atmosferei ce domnește în sălile de spectacol.

În concertele sale obișnuite, Filarmonica „George Enescu" a programat la pupitru pe Răzvan Cernat într-un concert din ciclul „Tineri dirijori la pupitrul Filarmonicii", în care am avut și fericitul prilej de a reasculta un oaspete de peste hotare, pianistul sovietic Victor Eresko.

Programul, conceput în maniera tradițională, a cuprins : *Trei studii pentru orchestră* de Ionel Perlea, în primă audiție absolută, *Concertul pentru pian și orchestră în la minor* de Edvard Grieg și *Simfonia I* de Johannes Brahms.

Demnă de toată lauda ni s-a părut inițiativa de a programa o lucrare în primă audiție mondială, lucrare compusă de un mare dirijor român, sub bagheta unui tînăr șef de orchestră. Lucrarea, ultima scrisă de eminentul muzician, relevă în totalitatea ei, pe lîngă aspectele neoclasice ale muzicii lui Ionel Perlea, sensibilitatea și rafinamentul acestei mari personalități a secolului nostru, faptul că filonul românesc i-a rămas mereu aproape, emoționîndu-ne prin crearea unui univers poetic de mare densitate.

Concertul pentru pian și orchestră în la minor de Grieg, prin interpretarea de excepție dată de Victor Eresko, a devenit ceva nou, o muzică re-creată cu cea mai mare exigență artistică, relevîndu-ne o personalitate vie, capabilă de mari trăiri în lumina unei stăpîniri perfecte a tehnicii pianistice. Temperament vulcanic, Eresko poate trece cu o ușurință deosebită la o atmosferă lirică, imprimînd muzicii ceva din atitudinea sa novatoare, pornită dintr-un ascuțit simț al stilului autentic, din marea putere de a-și subordona virtuozitatea adevărului muzical, printr-o participare totală la actul interpretării. Muzica acestui concert capătă sub mîinile lui Eresko puternice accente dramatice, care te duc cu gîndul la marile opusuri beethoveniene.

Simfonia I de Brahms, lucrare îndelung elaborată, exprimă principalele caracteristici ale muzicii compozitorului : masivitatea construcției, plasarea gîndirii și simțirii sale în zona unui romantism impresionat puternic de modelele clasice, cu izbucniri ce trădează firea unui muzician ardent și deopotrivă sensibil și subtil.

În interpretarea dată celor trei lucrări programate, orchestra Filarmonicii sub conducerea lui Răzvan Cernat a avut momente de mare reușită, convingîndu-ne din nou că este un colectiv închegat, capabil de performanțe.

În ceea ce-l privește, Răzvan Cernat a apărut ca un muzician matur, format la școala unor dirijori ca Iosif Conta, Constantin Bugeanu și, în special, a lui Sergiu Celibidache.

În piesa lui Perlea, dificilă ca scriitură, Cernat a reușit să modeleze bine acest material, scoțînd în evidență dramatismul și problematica lucrării.

În Concertul de Grieg, printr-o colaborare perfectă cu pianul am asitsat la un dialog excelent.

În sfîrșit, piesa în care Cernat și-a pus pe deplin în valoare calitățile sale, *Simfonia I* de Brahms, a încununat o seară de muzică și trăiri autentice.

Gestica sigură, stăpînirea universului sonor specific ce se desprinde din muzica brahmsiană, precum și o foarte bună colaborare cu orchestra i-au dat lui Cernat acea degajare a omului care are certitudinea a ceea ce face, plus prestanța și eleganța gestului îmbinate convingător cu cunoașterea celor mai subtile momente ale partiturii.

Fără îndoială, am asistat la un concert de ținută în care doi muzicieni au adus, prin tinerețea lor, un suflu nou unor lucrări de mare tradiție și am părăsit sala de concert cu dorința vie de a-i reasculta.

Mihaela NICULESCU

CORUL GAUDEAMUS

Sfîrșitul ultimului an al deceniului al optulea a consemnat, printre altele, un eveniment remarcabil în viața muzicală a Capitalei : aniversarea a zece ani de existență a corului „Gaudeamus", formația studenților Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București.

Înființat în octombrie 1969, corul „Gaudeamus" ia naștere ca urmare a eforturilor entuziaste ale cîtorva studenți ai Conservatorului bucureștean, eforturi dirijate la propriu și la figurat de asistentul universitar (la catedra de Muzicologie, disciplina Folclor din același Institut) Gheorghe Oprea, absolvent al secției de dirijat cor a Conservatorului Ciprian Porumbescu. Activitatea tinerilor membri ai corului culege rapid roadele unei pregătiri serioase efectuate încă de la primele repetiții și în anii următori se obțin primele distincții la concursurile studențești de artă interpretativă desfășurate la Iași (1970) și Timișoara (1971) urmate de o primă deplasare peste hotare (1971) în R.F.G. Odată depășite primele obstacole, formația își continuă drumul ascendent punctat de numeroase distincții oficiale ce-i recunosc excepționalele merite artistice și de frecventele turnee peste hotare unde arta interpretativă românească, reprezentată cu cinste de membrii Gaudeamusului, cîștigă noi lauri. Aș aminti aici succesele repurtate la concursul studențesc de la Cluj-Napoca (1973), în prima ediție a „Cîntării României" (1977) precum și cel din S.U.A. (Festivalul-concurs internațional de la Lincoln-Center New York 1974). Dintre turneele efectuate aș menționa pe cele din S.U.A. (1975 — invitați de onoare ai Convenției naționale a dirijorilor de cor americani la St. Louis-Missouri), Polonia (cu prilejul Festivalului de muzică veche din Europa orientală — septembrie 1975) sau Spania (cu ocazia Festivalului coral internațional de la Barcelona — 1979).

Bogata activitate a corului „Gaudeamus" este poate și mai elocvent demonstrată de cele peste 300 de concerte susținute în mai mult de 30 de localități din țară, acest element conferind o aureolă aparte formației care poate astfel fi considerată ca un propagandist cultural de elevată ținută și cu o consecvență în ceea ce privește constanța aparițiilor scenice demne de invidiat.

Deși cu un profil aparte, ridicînd probleme din cele mai delicate dirijorului (să nu uităm că anual corul se schimbă parțial, iar la cîțiva ani total (!) întrucît generațiile de studenți absolvenți părăsesc formația, locul lor fiind luat de proaspeții studenți admiși în Conservator !) corul și-a păstrat și și-a îmbogățit permanent repertoriul : cîteva date, cred eu, sînt semnificative : din repertoriul universal formația a abordat circa 50 de lucrări — cu precădere preclasice, multe dintre ele fiind în primă audiție absolută la noi în țară (să ne reamintim de memorabilul concert din 1977 cînd Gaudeamusul a prezentat un program de madrigale englezești în primă audiție absolută în România). Cît privește repertoriul românesc, care are ponderea evidentă în repertoriul formației, nu mai puțin de 80 de autori români, clasici și contemporani, au fost prezentați publicului de Gaudeamus, unii dintre ei cu mai multe piese (ajungînd pînă la 7—8 !) Intensa activitate de propagare a muzicii românești nu a rămas fără ecou atît peste hotare (unde aceste lucrări au fost primite cu cel mai mare interes) cît și în țară unde formația lui Gheorghe Oprea a realizat mai bine de 60 de lucrări imprimate la Radio (majoritatea românești), foarte multe emisiuni TV, un disc Electrecord (cu muzică românească) etc.

Toată această activitate extraordinară prin amploarea, bogăția și rezultatele ei este rodul a nu mai puțin de 300 de studenți (deci aproximativ 7—8 formații Gaudeamus ! !) aflați sub conducerea permanentă a acestui neobosit muzician care este Gheorghe Oprea, dirijor remarcabil dotat cu multă intuiție muzicală și cu o putere de muncă puțin obișnuită !

Este greu de spus ce ar fi mai mult de admirat la această formație : constanța prezențelor și a calității sale (în ciuda permanentelor schimbări — și implicit a sinuozității dotării vocale a ei !), eforturile conjugate pe care le fac, umăr la umăr, dirijor și coriști aflați într-o permanentă confruntare cu dificultățile partiturilor, cu publicul larg și uneori cu factori mai puțin muzicali (din păcate !), sonoritatea, puritatea intonației, originalitatea versiunilor interpretative, trepidația tipic tinerească a acestui ansamblu mereu tînăr (la propriu !), iată o sumă impresionantă care nu poate să nu încline întotdeauna balanța aprecierilor de partea Gaudeamusului. Și pentru a-și demonstra continuitatea, existența deja a unei tradiții, Gaudeamusul a ținut să-și sărbătorească împlinirea celor 10 ani de viață artistică : a făcut-o frumos, simplu, artistic, reunind în sala Enescu a Conservatorului bucureștean pe membrii actuali ai formației cu vechii membrii ai Gaudeamusului anilor 1969—1976 corul căpătînd astfel dimensiunile unui cor *mare*. Iar concertul susținut la Sala mică a Palatului a fost un omagiu adus muzicii românești, corala studențească interpretînd muzica mai multor compozitori, foști sau actuali membri ai corpului didactic al Conservatorului Ciprian Porumbescu. Interpretarea dată a reconfirmat calitățile corului, prezente atunci ca și în multe alte ocazii : precizia atacului, intonația justă, frazarea elegantă, dozaj excelent. Evident, artizanul acestui rezultat de excepție a fost și rămîne Gheorghe Oprea, cel care a semnat actul de naștere al corului, cel care cu o însuflețire și o pasiune rar întîlnite a parcurs zece ani de mari împliniri artistice, presărați însă cu multe greutăți (muzicale și... organizatorice), cel care cu entuziasmul caracteristic autenticilor artiști a căutat și caută în permanență noul, acest fapt demonstrîndu-l printr-o permanentă preocupare către diversificarea, îmbogățirea și primenirea repertoriului, prin noi viziuni interpretative, prin noi soluții muzicale. Și Gaudeamus nu se oprește la ce este astăzi : intențiile membrilor lui și ale dirijorului vizează reluarea unei idei mai vechi aplicată de corală cu ani în urmă : aceea a îmbinării muzicii cu mișcarea. Sînt convins că pe acest teren aproape virgin eforturile tinerilor muzicieni vor rodi dînd produse muzicale originale, de valoare. Formația, dirijorul ei așteaptă în continuare noi sugestii din partea componisticii românești, schimbul de idei între interpreți și compozitori dovedindu-se întotdeauna fertil, bogat în rezultate. Proiecte de viitor imediate ? Multe

și realizabile : noi imprimări la Radio, emisiuni TV, un nou disc de muzică românească la Electrecord, concerte în Capitală și în provincie, turnee în străinătate, pregătirea participării la concursuri naționale și internaționale : planuri ambițioase, perfect realizabile de un colectiv de artiști entuziaști, cu o probitate profesională neîndoielnică, cu o pasiune nedezmințită pentru veșnic frumoasa Artă Muzicală !

Dan BUCIU

RECITAL DE MUZICĂ ROMÂNEASCĂ

Uniunea Compozitorilor și Liceul de artă, „George Enescu" colaborează, de mai multă vreme, cu intenția de a familiariza tinerii interpreți-elevi ai școlii, cu repertoriul pianistic românesc, dedicat diferitelor niveluri de învățămînt. Este cunoscut faptul că, atît școala pianistică românească cît și cea de creație au nevoie, pentru recunoașterea valorică și pentru impunerea pe plan național și internațional, de lucrări noi, elaborate cu meșteșug. Sub semnul Festivalului „Cîntarea României", cu îndrumarea Comisiei pentru muzica didactică și pentru copii din cadrul Uniunii Compozitorilor, condusă de maestrul Liviu Comes, manifestarea desfășurată în sala „George Enescu" a Conservatorului bucureștean a depășit așteptările, dovedind că, în mijlocul elevilor, există mari talente, care trebuie neapărat cultivate sistematic. „Educația de specialitate, pe baza repertoriului românesc, folosind stilul românesc de creație — observa maestrul Liviu Comes, în preambulul concertului — apare astăzi ca o strictă necesitate. Uniunea Compozitorilor, prin noile colecții de muzică pentru pian pe care le-a pus la dispoziția elevilor și profesorilor din școlile de muzică și prin colecțiile pe care intenționează să le realizeze, de asemenea prin toate acțiunile pe care le desfășoară la nivelul școlilor sau la nivelul Uniunii, asigură îndrumarea permanentă, competentă, pusă în slujba dezvoltării acestui proces de o deosebită importanță în planul culturii și învățămîntului nostru".

În sala de concert de la cei mai mici discipoli pînă la absolvenți, interpreții muzicii românești s-au dovedit stăpîni pe o interpretare în care atmosfera muzicală era conturată cu grijă, fiind sesizabilă intenția de a conduce frazele alcătuitoare fie cu forță fie cu delicatețe, întotdeauna precis, evidențiindu-se atenția permanentă pentru sonoritate. Am avut chiar impresia că a fost depășită, de multe ori, interpretarea pe principii senzoriale, care era încă prezentă, pînă nu demult, în rîndul elevilor. Dezinvolți, chiar grațioși, micii Dragoș Călin, Petrovici Alexandru, Smărăndescu Cipriana și Trepcea Simona s-au prezentat cu partituri semnate de Dan Constantinescu, Liviu Comes, Liviu Dandara și Mihail Jora, intrate demult în repertoriul de bază al micilor interpreți. Foarte gingașă și cu precizie, eleva Romila Fernanda a prezentat dificila și interesanta *Sonatină nr. 3* de Dan Constantinescu. Din ciclul gimnazial, elevii Cudălbu Grigore, Corjos Oxana, Alcalay Cristian, Toader Oana, Fischer Iulian, Grigore Doina, Herțea Anca, Smărăndescu Laura și Popescu Diana au prezentat lucrări foarte dificile, complexe ca problematică, semnate de Dan Constantinescu, Tudor Ciortea, Liviu Comes, Dumitru Bughici și Adrian Iorgulescu, într-o manieră care demonstrează foarte buna lor pregătire tehnică, dublată de înțelegerea profundă, chiar măiestrită, a sensibilității specific românești, a culorii, ritmului și armoniei reliefante.

Elevii Alcalay Cristian și Corjos Oxana au demonstrat, în plus, talent creator, prezentînd și compoziții proprii. Primul se dovedește, de pe acum, preocupat pentru structura sonoră, pentru elementele alcătuitoare, gîndind locul și rolul fiecărui sunet.

Iată, așadar, un talent adevărat, pe care trebuie să-l urmărim și să-l îndrumăm cu grijă. Corjos Oxana improvizează cu bun simț, în manieră lăutărească, mînuind stiluri cunoscute, iar rezultatul are forma și imaginea unei pelicule cinematografice. De asemenea interesant, talentul său reclamă o atenție specială.

Ultimul nivel, cel liceal, a adus la rampă cîțiva elevi, cunoscuți și apreciați deja pe scenele de concert. Astfel, Zidaru Lucian a interpretat deosebit de agreabilul *Capriciu* de Tudor Ciortea, Chelariu Dolores poeticul *Scherzo nr. 2* de Nicolae Coman, Cioacă Luminița cunoscuta și foarte apreciata *Sonatină* de Doru Popovici, Dumitrescu Gabriela interiorizata *Melopee* de Liviu Comes, Chitta Ștefana cele *Două preludii* de Mihail Jora și Glanger Isabella, cea mai modernă piesă din program, *Piesa de concert nr. 3* de Constantin Silvestri.

Am sesizat, cu această ocazie, că tinerii interpreți sînt stăpîni pe o adevărată știință a interpretării, mînuind abil contraste foarte diferite, cu un bun efect și dînd dovadă că sînt capabili să aprofundeze partiturile românești și să le interpreteze vibrînd la unison cu intențiile compozitorilor.

Anton DOGARU

FLUIERAȘII DIN PALTIN—VRANCEA

Cînd talentul nativ al unor oameni simpli se întîlnește cu măiestria și priceperea omului de artă care știe să transmită sistematic și metodic cunoștințe, să formeze deprinderi muzicale, se pot obține rezultate cu adevărat uimitoare. Iată ce a stat la baza conlucrării fructuoase de mai bine de 20 de ani, dintre formația de fluierași din comuna Paltin, jud. Vrancea și compozitorul Dumitru D. Stancu.

Obținerea locului și a titlului de „laureată" în cadrul Festivalului Național „Cîntarea României" a însemnat nu numai încununarea unei munci asidue de afirmare, dar și o reală împlinire artistică a formației.

Participanții la Simpozionul organizat cu prilejul împlinirii a 40 de ani de existență, încadrat „Festi-

valului folclorului vrîncean", manifestare cultural-artistică aflată la a XIII-a ediție, s-au întrebat, cu firească curiozitate, cum s-au putut obține asemenea rezultate care au culminat în final cu executarea Suitei *Petrecere vrînceană*, scrisă pentru formație de Dumitru D. Stancu. În locul interpretării cîtorva scurte lucrări demonstrative, cum se întîmplă adeseori, iată-ne în fața unei creații mai pretențioase. Dar cu ce instrumente ? Instrumente populare : fluiere de diferite dimensiuni, cavale, buciume, ocarină, buhai ; instrumente de percuție : plăci metalice, toacă etc. și unele de atmosferă care imită onomatopeic păsările. Tot acest instrumentar vehiculează un discurs muzical predominant melodic, cu ingenioase combinații și suprapuneri polifonice de la isoane, țiituri, la pedale simple sau multiple, cu rezolvări armonice sugestive, pînă la imitații libere, sau stricte de tip canon. Întregul material melodic a fost cules din ineditul folclor vrîncean transmis muzicianului de membrii formației, iar tratarea lui nu putea să nu țină seama de însăși tehnica de execuție instrumentală populară locală.

S-a legat în timp o strînsă prietenie și colaborare între muzician și instrumentiștii populari în care ambii parteneri aveau să învețe în egală măsură unul de la celălalt. Rodul acestei întrajutorări artistice l-a constituit elaborarea în decursul anilor a unor piese de factură mai amplă în genul suitei : *„Dragă mi-este Vrancea mea"*, *„De mic mă dusei cioban"*, *Primăvara, cînd dă frunza*, o culegere amplă de folclor instrumental vrîncean, tipărită, precum și un al doilea volum de folclor vocal vrîncean, în curs de editare.

Folosind în exclusivitate folclorul local reprezentativ, preluat de la cei mai vîrstnici membri ai formației, compozitorul caută soluții tehnice adecvate acestuia, prin procedee simple și firești, pentru ca instrumentiștii să execute lucrarea cu plăcere și interes.

Cînd această muncă extrem de grea și de răspundere profesională este susținută și încurajată de cei ce înțeleg rostul și importanța actului cultural-artistic de masă, cum este cazul tov. Nichitoiu Ionașc — primarul com. Paltin din jud. Vrancea — și altor inimoși activiști, rezultatele încununate de succes nu întîrzie să apară.

Exemplul compozitorului D. D. Stancu cu formația de fluieraşi din Vrancea, precum și cu alte echipe din alte părți ale țării, pe care le îndrumă cu competență și devotament, trebuie să preocupe pe toți cei dedicați acestei munci nobile, iar eficiența se va putea vedea în creșterea măiestriei artistice a formațiilor de amatori atingînd noi și înalte culmi.

Silvian GEORGESCU

DIN ȚARĂ

FESTIVALUL „CRAIOVA MUZICALĂ"

Între 1 și 10 decembrie 1979 s-a desfășurat festivalul „Craiova Muzicală", ediția a VIII-a.

În întregul său, festivalul a reușit să acopere un univers sonor ce a cuprins deopotrivă lucrări din muzica secolelor trecute ca și opusuri din epoca contemporană, fiind de subliniat că muzica românească a fost bine reprezentată.

Orchestra simfonică a Filramonicii „Oltenia" condusă de remarcabilul ei dirijor *Teodor Costin* și-a etalat marile disponibilități interpretative în cadrul a două concerte reușite sub toate aspectele. Festivalul a demarat în „acordurile" unei piese mai puțin cunoscute de publicul meloman : *Uvertura triumfală* de *George Enescu*, piesă scrisă în tinerețe, reflectînd preocuparea compozitorului de a-și căuta un mod propriu de exprimare. Uvertura reușește să capteze atenția ascultătorului printr-o orchestrație de un meșteșug incontestabil și o evoluție limpede a discursului muzical.

Cea de a noua simfonie beethoveniană, această mare lucrare vocal-simfonică, a căpătat în versiunea dirijorului *Teodor Costin*, a orchestrei craiovene și corului filarmonicii și a cvartetului vocal solistic alcătuit din *Elena Grigorescu*, *Olga Rotaru*, *George Lambrache* și *Dan Zancu*, contururile unui discurs sonor echilibrat, în care am apreciat calitatea cîntului instrumentelor cu corzi, ca și intervențiile prompte ale percuției. Corul a evoluat mult peste cota valorică din ultimele sale concerte, ceea ce denotă că munca perseverentă și bine orientată a maestrului de cor *Alexandru Racu* dă roadele scontate.

Dirijorul *Teodor Costin* a condus cu siguranță aparatul interpretativ. Parcurgînd din memorie dificila partitură a simfoniei, *Teodor Costin* ne-a întărit convingerea că el poate fi socotit un maestru al interpretării în tot ce are ea mai valoros, mai intim, mai frumos.

Corul filarmonicii craiovene s-a prezentat în festival cu un program integral de muzică românească. *Alexandru Racu*, dirijorul formației, a ales cu multă atenție piesele, realizînd o frumoasă împletire a unor modalități destul de diverse de înveșmîntare corală. Linia tradițională, cum era de așteptat, a precumpănit. Astfel, am avut prilejul să reascultăm în versiuni interpretative îndelung și temeinic șlefuite o serie de capodopere ale genului, cum ar fi, de pildă, *Oltenească* de Mihail, Bârcă, *Miorița* de Paul Constantinescu, *Ce te legeni codrule* de Skeletti-Mezetti, *Trandafir de pe răzoare* de S. V. Drăgoi, *Sara pe deal* de Vasile Popovici, *De ce nu-mi vii* de G. Dima (în aranjamentul coral al lui Al. Racu), piesa de înaltă virtuozitate corală *Variațiuni pe tema Chindiei* de Alexandru Pașcanu.

Corul filarmonicii este incontestabil un colectiv redutabil și prezența sa în viața noastră muzicală

trebuie să fie mai mult simțită, pe măsura potențialului artistic de care dispune la ora actuală.

Din rîndul manifestărilor camerale ale festivalului se desprinde concertul cvartetului *Voces* din Iași, laureat al festivalului „Cîntarea României" și la importante concursuri internaționale. Format din muzicieni de clasă, cvartetul a oferit în ambianța Muzeului de Artă din Craiova un splendid concert, care a cuprins lucrări de *Dumitru Bughici, Vasile Spătărelu, Haydn, Beethoven.* Interpretarea formației a fost desăvîrșită, electrizantă. Nu știam ce *să apreciez mai mult la acești extraordinari instrumentiști* : tehnica sau splendida unitate de ansamblu, măiestria de a releva melodiile sau rigoarea cîntului atît în pasajele repezi cît și în cantilenă. Totul în execuția lor apare pus la punct pînă la ultimul detaliu. Intonația este fără cusur, calitatea participării fiecărui instrumentist este de înaltă expresie, ritmica este și ea foarte precisă. Într-un cuvînt putem spune că ei, în interpretare, vizează perfecțiunea.

Prezentarea unei seri dedicată în exclusivitate muzicii secolului XX a întrunit din păcate participarea unui număr destul de restrîns de melomani. Protagoniștii acestei seri au fost doi tineri muzicieni bine cunoscuți și mult apreciați în viața noastră artistică : *Voicu Vasinca*, flaut, și *Mircea Ardeleanu*, percuție. Piese de *André Jolivet, Karlheinz Stockhausen, Peter Kolman* au fost bine reliefate. Opusuri de o deosebită virtuozitate instrumentală s-au constituit în pilduitoare pledoarii pentru policromia sonoră caracteristică artei secolului nostru. Din creația autohtonă am ascultat muzică de *Dan Voiculescu, Carmen Petra, Ștefan Niculescu, Tiberiu Olah, Iancu Dumitrescu* și am apreciat marile disponibilități interpretative ale celor doi muzicieni. Ei ne-au convins de faptul că atunci cînd muzica nouă este trecută prin filtrul, prin gîndirea unor interpreți care știu ce anume trebuie să facă cu ea, atunci drumul spre inima auditorului devine mult mai scurt, atunci muzica se destăinuie fără nici un efort. Acei dintre melomanii craioveni care nu s-au încumetat să intre, în seara desfășurării acestei manifestări, în sala filarmonicii au ce regreta, pentru că atunci, acolo, s-a consemnat un fapt de adevărată artă.

Un concert *Johann Sebastian Bach* a fost susținut de violonista *Mihaela Vlad*, flautistul *Viorel Staicu* și pianista *Adina Pasăre*, instrumentiști care au probat și în alte ocazii virtuți artistice de reală ținută. *Mihaela Vlad*, în cele două lucrări pentru vioară solo — *Sonata I și Partita a II-a* — veritabile pietre de încercare pentru orice violonist, a cîntat în cel mai autentic stil, dîndu-le o interpretare cu adevărat aleasă. Violonista a cîștigat, comparativ vorbind, în profunzimea cu care tălmăcește muzica, și-a adăugat o anume siguranță în abordarea pretențioaselor pasaje, în tempourile repezi, ca să nu mai amintesc de deosebitele calități pe care le posedă în ceea ce privește frazarea, construcția arhitecturală a sonorității.

În cele două sonate pentru flaut și pian, purtînd numerele 5 și 6, *Viorel Staicu* și *Adina Pasăre* s-au remarcat prin susținuta evoluție pe tot parcursul desfășurării muzicii, dovedind deschidere spre arta sonoră veche, o frumoasă unitate în abordarea muzicii marelui cantor de la Leipzig.

În cadrul unei seri de muzică vocală susținută de soliști ai Teatrului Liric din Craiova i-am urmărit pe *Marilena Marinescu-Mareș, Aida Săvescu, Cezara Cojocaru, Stela Pălănceanu, Adriana Iordăchescu, Bogdan Pancu, Ion Grigorescu*, acompaniați de *Diana Balint* și *Eugen Tunaru*, tălmăcind cu gust și incontestabilă sensibilitate piese ce au pus nu numai probleme de interpretare ci adesea și de o apreciabilă virtuozitate vocală.

Tot colectivului Teatrului Liric i-a revenit prezentarea spectacolului cu opereta *Lăsați-mă să cînt* de *Gherase Dendrino*. Sub bagheta dirijorului permanent al teatrului, *Marian Didu*, orchestra a sunat peste așteptări ; spun acest lucru avînd în vedere faptul că componenții formației sînt tineri absolvenți ai liceului de artă craiovean, deci fără experiență. În aceste condiții meritul dirijorului permanent este într-adevăr cu totul de lăudat. Dintre interpreții rolurilor principale evidențiez frumoasa evoluție a tenorului *Constantin Ene* în pretențioasa partitură a lui Ciprian Porumbescu, a sopranei *Marilena Marinescu-Mareș* în Bertha și a sopranei *Stela Pălănceanu* în Martha. Remarcabil șlefuite au apărut momentele corale. Baletul — în nota frumoaselor aprecieri de care se bucură în rîndul simpatizanților acestei arte atît de îndrăgite de masele largi de spectatori.

Încheierea festivalului a aparținut orchestrei filarmonice craiovene condusă de *Teodor Costin*. Abordînd în acest concert poemul simfonic *Căderea Plevnei* al compozitorului craiovean *Nicolae Julea*, *Concertul în Mi minor pentru pian și orchestră* de *Chopin*, *Fantezia portugheză nr. 3* pentru pian și orchestră de *Cesar de Morais* și *Uvertura Rienzi* de *Wagner*, filarmonica și-a onorat bunele aprecieri formulate în ultima vreme la adresa calităților sale interpretative de critica noastră de specialitate. Solista celor două lucrări concertante înscrise în program, *Maria Jose Morais* din Portugalia, a satisfăcut așteptările, realizînd o împletire a virtuozității pianistice, a tehnicității și agilității cu muzicalitatea pasajelor de cantilenă, de largă desfășurare. Ascultînd *Fantezia* compozitorului portughez Cesar de Morais am rămas plăcut impresionați de frumoasele și savuroasele învesmîntări sonore ale unor elemente preluate din folclorul țării sale.

Teodor Costin a secondat cu brio evoluția tinerei pianiste dovedindu-ne și de această dată că rămîne un mare artizan al acompaniamentului și un autentic promotor al marilor opusuri simfonice din literatura muzicală universală și deopotrivă din repertoriul românesc. Atît în poemul de N. Julea cît și în uvertura wagneriană el a condus ansamblul craiovean cu siguranța artistului stăpîn pe întreaga gamă a posibilităților expresive ale orchestrei.

★

În concertele din 22 și 23 decembrie, Filarmonica craioveană a oferit publicului momente de mare interes realizate sub bagheta dirijorului *Teodor Costin*. Poemul simfonic *Pintea Viteazul*, de *Liviu Glodeanu* a antrenat întregul ansamblu orchestral într-o caleidoscopică derulare sonoră, secvențe de maximă tensiune alternînd cu dansuri vijelioase. Un sugestiv tablou încărcat de înaltă simțire românească.

În *Concertul pentru violoncel și orchestră*, op. 129 de Robert Schumann, Dimitrie Râpeanu redescoperă substanța partiturii, luminează cele mai ascunse detalii, punîndu-le în valoare într-un mod convingător. Viziunea proprie a solistului se naște din emoția sinceră împletită cu o muzicalitate pătrunsă de fiorul liric, puternica sa amprentă personală relevînd expresia sublimă a acestei pagini concertante atît de dificilă și poate tocmai din această cauză rar prezentă în sala de concert.

Afirmat cu egal succes și în pagini de muzică românească veche și contemporană, Dimitrie Râpeanu este muzicianul deschis disponibilităților stilistice, interpretul care își subordonează permanent măestria instrumentală mesajului estetic.

Viktor Eresko, pianist sovietic de renume, laureat al mai multor concursuri internaționale, a tălmăcit cu extraordinară puritate, celebrul *Concert nr. 1 în si bemol minor* de P. I. Ceaikovski.

O versiune de înaltă ținută, o pledoarie pentru frumos, susținută cu incandescentă dăruire.

Putem spune, cu toată obiectivitatea, că de mult timp în sala Filarmonicii noastre nu a răsunat o asemenea versiune a acestei partituri pe cît de cunoscută pe atît de copleșitoare în monumentalitatea spiritului ei romantic. Artistul, stăpînind cu perfecțiune tainele instrumentului său, a decupat cu strălucitoare dezinvoltură elementele constitutive ale arhitecturii sonore, într-un susținut dialog cu vocile orchestrei.

Teodor Costin, maleabil și precis în evidențierea paletei timbrale a poemului *Pintea Viteazul* a colaborat cu cei doi protagoniști ai serii reconfirmînd convingerea formulată de critica de specialitate și cu alte prilejuri, că este în aceeași măsură un incontestabil maestru al acompaniamentului, un dirijor care știe să pună în valoare virtuțile interpretative ale soliștilor, edificînd închegate structuri sonore, inteligent adecvate stilului concertant.

Gheorghe FABIAN

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

dr. Gheorghe FIRCA

LA STRUCTURE MODALE - TERRAIN DE CONVERGENCE DES STYLES NATIONAUX MODERNES

La recherche comparée, née dans les conditions de l'étude des musiques „non-écrites" — celles folkloriques et celles de facture traditionnelle orientale — et devenue une méthode spécifique de l'ethnologie, n'a cependant pas tardé d'être utilisée dans l'histoire de la musique, la systématique, l'esthétique et la théorie. Et bien que cette nouvelle méthode ne remplaçât pas dans l'évaluation du phénomène musical la recherche diachronique de bonne tradition, il est certain d'autre part que l'examen supplémentaire opéré „à la surface" aussi — et donc inconsciemment synchronique —, par lequel elle faisait son entrée en scène, offrait du même phénomène une image plus proche de la réalité. Désormais, l'eurocentrisme des vieilles définitions était évitable d'une part et la délimitation de zones musicales dans le paysage artistique — et seulement en apparence unitaire de l'Europe — devenait possible d'autre part.

On sait que depuis la fin du romantisme à ce jour les écoles nationales, qui se sont manifestées surtout dans le centre et l'est de l'Europe, ont établi sur les fondements mêmes du style romantique certains traits spécifiquement propres à ces zones et l'on sait aussi que les ainsi-nommées écoles modernes (successeurs des précédentes) ont marqué un pas en avant en s'appropriant une grammaire musicale distincte non seulement de celle du romantisme mais encore de celle du courant dominant de l'époque (le postromantisme, l'impressionnisme). Si, au cours de l'étape romantique de ces écoles, „caractère national" signifiait surtout chanson et danse populaires, à l'aube de la musique moderne par contre il signifia matière, substance thèmatique dans l'esprit de l'un ou l'autre des genres folkloriques ; pareillement, le mode — constitué avec approximation et s'insinuant timidement dans l'organisme de la tonalité majeur-mineur — se vit emporté par la vague d'une véritable autonomie modale, des formulations lapidaires, réduites à l'essence et souvent cellulaires ; quant au rythme — généralement „carré", tenant par conséquent du système divisionnaire (selon la caractérisation de Constantin Brăiloiu) et intégrable à une synthèse du type de l'anacrouse (Rieman) —, il vint à s'enrichir de manière spectaculaire par l'emprunt aux rythmes et mesures alternatives des systèmes parlando-giusto et aksak. Voici de suffisants éléments — et d'ailleurs ce ne sont pas les seuls — pour délimiter une zone de la musique européenne à l'intérieur de laquelle la grammaire, loin de se borner à n'être qu'un moyen apte à personnaliser, à individualiser les styles, devint un collaborateur immédiat et efficace au rajeunissement du langage musical universel.

Au cours de la première moitié du XXe siècle, les compositeurs de la dite zone géographique marquèrent une contribution essentielle dans le domaine si important de l'organisation du paramètre hauteur, alors même qu'on n'en tiendrait compte que des seuls aspects en vertu desquels les modes et le caractère modal apparaissent comme des sous-structures d'origine variée (folklorique, médiévale, voire extra-européenne), congruentes par rapport au tout (la tonalité, au plus large sens du concept) et, pour autant, comme idiome musical (fondé par conséquent sur une grammaire) à pleine égalité des droits par rapport à d'autres

idiomes (aux grammaires et systèmes afférents), tel que le sérialisme.

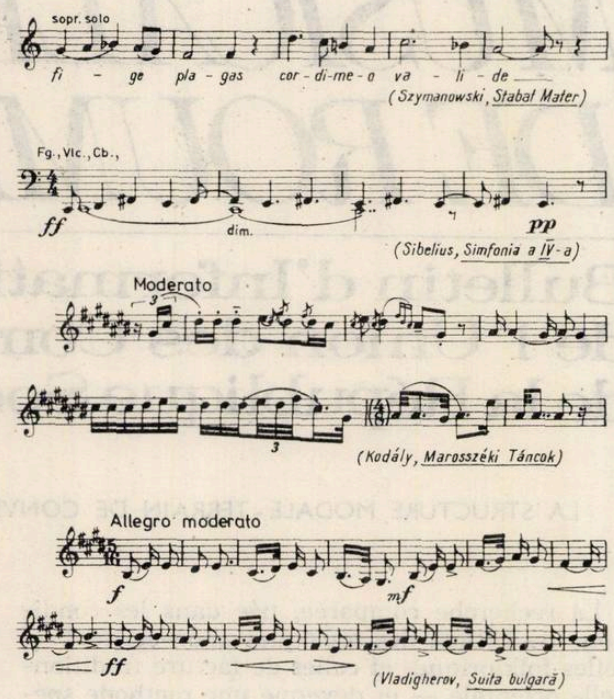
C'est ce deuxième aspect — idiomatique et grammatical —, avec ses conséquences directes sur la création des styles individuels, des groupe, nationaux et, en fin de comptes, universeles, qui attira tout naturellement l'attention des compositeurs.

Les formulations modales concernant la dimension horizontale exclusivement — soit, la ligne mélodique — peuvent en effet être reconnues dans les pages de chacun des compositeurs de la catégorie que nous venons d'évoquer, c'est-à-dire qu'on y trouve toutes sortes de modes, depuis ceux de facture médiévale — dans la plupart des cas diatoniques —, jusqu'à ceux de provenance folklorique — diatoniques au bien, partiellement, chromatiques.

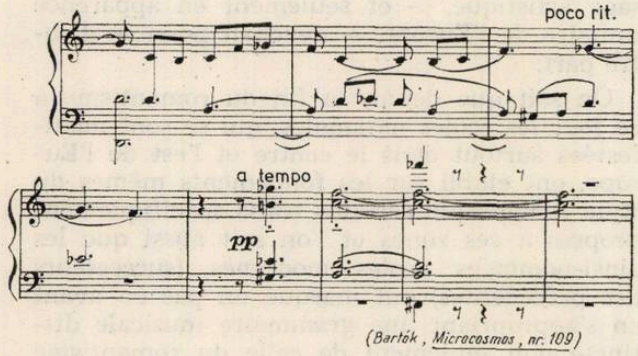
Cependant, comme le discours musical n'en est pas un monodique (sauf dans le cas de certains fragments d'oeuvres ou même de quelques oeuvres intégrales telles que la *Sonate pour violon seul* de Bartók ou que le *Prélude à l'unisson* de la *Première Suite pour orchestre* de Georges Enesco — ouvrages qui, n'étant pas totalement étrangers aux suggestions néoclassiques, misent, commme dirait Kurth, sur une polyphonie qui existe latente en toute ligne mélodique), la mélodie va donc se compléter par une harmonie modale correspondante. Cette harmonie, il faut le dire, avait à son actif certains résultats positifs obtenus antérieurement (Liszt, Moussorgsky, Debussy), mais, en ce moment de redécouverte des structures polyphoniques-harmoniques du Moyen Age et de la Renaissance, l'horizon théorique de la pensée musicale dans l'art de la composition devient tel que l'on peut espérer fouiller en profondeur le champ modal ; bien plus, cet horizon permet maintenant d'obtenir des résultats adéquats même en ce qui concerne l'organisation sur la verticale d'une ligne mélodique sensiblement différente de la vieille matière modale. Il s'agit à présent de réaliser une harmonie dont les fonctions dépendent du caractère du mode, du contenu de ce dernier en dominantes et sous-dominantes et révèlent en premier lieu — par le sous-ton et autres facteurs — des formules de cadence phrygiennes.

Sur les différents degrés de constitution d'une harmonie modale (dont le premier pas serait — d'après Bartók — le revêtement d'une mélodie populaire), le plus notable résultat obtenu dans le domaine est la subordination de l'harmonie à la mélodie (véritable révolution face au concept classique de l'harmonie, chez Rameau par exemple, lequel estimait que la mélodie „naît de l'accord") et la révélation des vertus latentes de la mélodie. Pratiquement, dans la composition, cela signifie „dresser le plan horizontal sur la verticale", concentrer totalement ou partiellement un mode, soit-il pentatonique ou heptatonique, dans un système d'accords modaux.

La fameuse harmonie de quartes, recommandée par certains compositeurs (dont Schœnberg) mais, en égale mesure, contestée par certains autres, tire son origine du concept de l'harmonie déduite de la mélodie et tout spécialement de la ligne mélodique pentatonique.

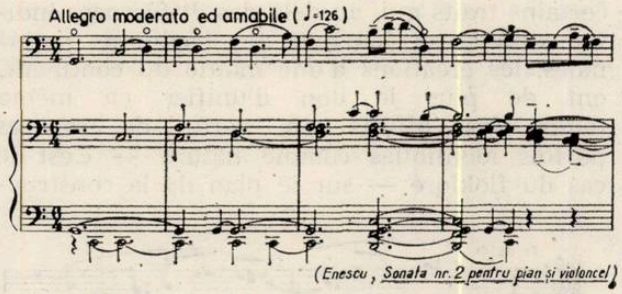


L'un des champs où la réduction à l'essence a été pratiquée est celui des formules d'intonation. Celles-ci représentent des entités moindres que le tétracorde et parfois ne sont que des cellules intervallaires, telles que les tierces majeures et mineures ou bien les tierces oscillantes ou encore les secondes (disposées soit selon les lois de la mélodie, soit selon celles de l'harmonie). En vertu d'une conception artistique généralisée vers la seconde décennie de notre siècle (et, de ce point de vue, le moment du *Sacre* de Stravinsky en est symbolique), le



primitivisme envisagé comme finalité esthétique signifiait non seulement l'acceptation du „tellurien", de l'informel (un informel considéré en tant que tel exclusivement par rapport à la complexité d'un certain type de for-

mulations „parfaitement arrondies" du classicisme), mais aussi la réduction de la structure



(Enescu, Sonata nr. 2 pentru pian și violoncel)

d'intonation aux cellules qui, précisément, étaient apparues aux yeux de l'Ecole musicologique de Berlin et de Vienne comme la substance même du prépentatonique et, en dernière instance, comme les cellules primaires de la musique.

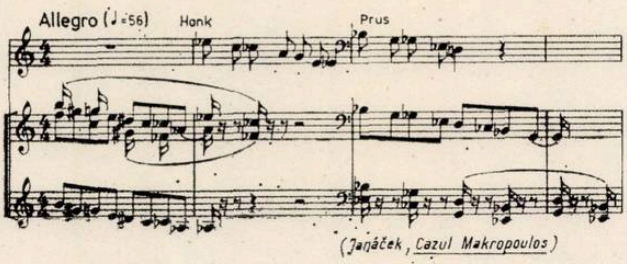
Qu'elle fût minime, ou bien seulement réduite à ses embranchements originaires, cette organisation modale allait être remise en ordre et développée à l'intérieur de deux systèmes, dont l'un, largement général, bien que plus libre comme conception et application — soit, le chromatisme diatonique — et l'autre, orienté vers le regroupement en échelles — en modes synthétiques comme, aussi, on les a appelées — ; ceux-ci, pour être établis avec un surcroît de rigueur, restent cependant moins efficaces dans les opérations de la composition musicale (tant que cette musique néomodale ne se fonde pas, comme le sérialisme, sur une certaine apriorité schématique).

La structure chromatique diatonique emprunte une série des caractéristiques modales, parmi lesquelles la structure tétracordale, la fluctuation des degrés dans le cadre de limites fixes (le tétracorde lui-même, les piliers de la quinte juste), les intervalles primaires (la quinte, la quarte) ou bien ceux qui engendrent les systèmes primitifs (la tierce mineure, la seconde majeure). Ce profil musical — qui manoeuvre ce genre d'intervalles — est figuré à l'aide de lois résultant de la modification conjointe ou disjointe de l'intervalle modal, de l'évitement des demi-tons placés juste à côté. Le principal élément pour véhiculer ainsi les intervalles est „la formule chromatique renversée" laquelle — s'enchaînant par elle-même — fait naître une ambiance partiellement ou totalment chromatique du fait qu'elle annule par cela même les repères modaux traditionnels : les piliers des tétracordes, voire l'octave (le chromatisme diatonique s'avérant, à l'instar d'autres structures chromatiques contemporaines, un système pouvant par excellence se priver d'être octavié).

Si la gamme par tons entiers de Debussy a fait époque, étant le premier de ces modes synthétisés qui ont éveillé l'intérêt d'une si grande catégorie de musiciens, d'autres semblables gammes (—modes) vont à leur tour s'imposer. C'est le cas de l'ainsi-nommé mode acoustique (lequel, au-delà de l'explication quelque peu arbitraire de son origine dans la série des harmoniques, peut être réellement tenu pour un produit naturel — et on le rencontre d'ailleurs comme tel dans le folklore roumain — issu de la conjugaison disjointe d'un tétracorde lydien et d'un tétracorde éolien) ; ce mode traverse des pages de Janáček, Bartók, Enesco. Le célèbre mode ton-demi-ton qui, dans la *Technique de mon langage musical* de Messiaen, jouit d'une situation simplement réflexe au niveau des raisonnements d'une *ars poetica personnelle*, connaît cependant une belle carrière en commençant par certains épisodes chez Glinka, Tchaïkovsky, Rimsky-Korsakov et en finissant par Stravinsky, Prokofiev, Bartók. Mais significative est l'opération d'engrenage des tierces mineures par la seconde mineure (autant d'élément modaux primaires) dans un mode qui semble avoir tellement surpassé l'intérêt précédemment suscité parmi les créateurs du moment qu'on le rencontre dans un éventail de styles aussi large qu'il n'en manque pas des Alban Berg.

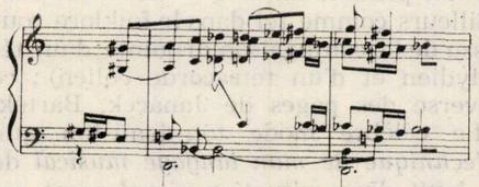
Ces modes synthétiques — expression d'une étape dans l'organisation de l'univers modal hérité, dans l'organisation des éléments constitutifs de cet univers —, modes soumis dès la première heure aussi à des opérations géométriques de symétrie intérieure (comme par exemple l'utilisation souvent concomitante, du mode acoustique et de son inverse), ont été des points de départ pour d'autres opérations ultérieures parmi lesquelles la disposition complémentaire de segments modaux fut destinée à déclencher dans l'art de la composition de l'avenir l'agencement d'ensembles chromatiques d'origine non-dodécaphonique — somme toute, une musique sérielle modale.

Harmonie ou polyphonie dans le traitement d'une pensée mélodique de souche non-tonale était sans doute le dilemme théorique qui confronta les compositeurs des premières décennies du siècle. Si Janáček, Prokofiev au Kodály restent prépondérement harmonistes, il est certain que Stravinsky évolua vers la polyphonie et que Bartók trouva des ressources aptes à enrichir les deux techniques (sans manquer d'envisager aussi la technique polyphonique à travers le prisme des procédés imitatifs). La pratique cependant a fini par prouver qu'il était nécessaire d'estomper, dans l'œuvre intégral

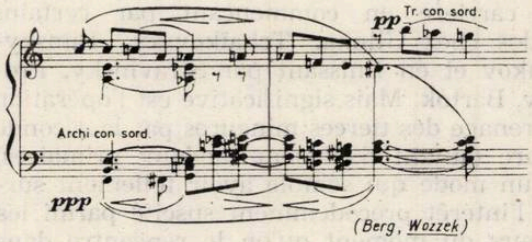


(Janáček, Cazul Makropoulos)

d'un créateur, tant les contours qui les séparent que l'évolution en principe de la tissure musicale vers un état intermédiaire — ni harmonique, ni polyphonique — à large caractère fonctionnel, polyvalent lorsqu'il s'agit d'harmonie modale et fluidité horizontale, peut-être même linéaire, lorsqu'il en va de la polyphonie. Dans ce sens, un cas révélateur est celui d'une tissure spéciale, qui fait valoir non seulement les ressources corroborées de la sphère harmonique et de celle polyphonique mais encore une série de traits tenant du caractère diatonique et de celui chromatique — en l'espèce l'hétérophonie présente dans l'œuvre de maturité d'Enesco. Bien plus que sur l'opposition harmonique-polyphonique, l'hétérophonie mise sur l'opposition entre le chant monodique et le chant plurivocal, la tissure contenant dans son substrat une prise de conscience de l'unisson en tant que point de repère, source et retour vers le filet mélodique unique.



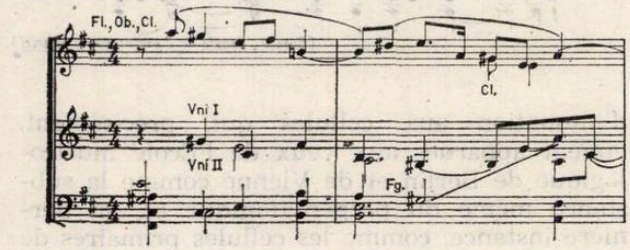
(Bartók, Concert pentru pian nr. 2)

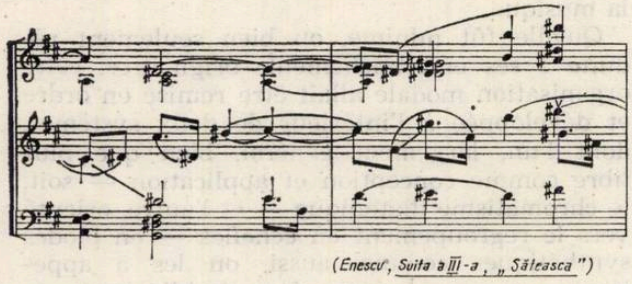


(Berg, Wozzek)

★

Si nous nous sommes laissés entraînés à ce périple comparatiste dans le débat sur la contribution de toute une catégorie de personnalités du monde musical de l'Europe Centrale et de Sud-Est au cours de la première moitié de notre siècle, c'est parce qu'il nous a semblé utile pour faciliter le discernement de certains traits qui, au-delà des différences individualisant, en fonction des traditions nationales, les créations d'une moitié du continent, ont de plus le don d'unifier en même temps les efforts en vertu de sources parfois identiques comme nature — c'est le cas du floklore — sur le plan de la construction d'une structure modale. Une structure pleinement égale, comme droits, à n'importe laquelle des structures plus ou moins organisées en systèmes et qui ont satisfait aux exigences modernes d'expression. Pour les générations de musiciens qui ont succédé en tous ces pays, l'apport — non pas de pionniers mais bel et bien d'êtres arrivés à une maturité de leurs conceptions et de leur art — disons donc l'apport de ces „classiques modernes" — devient l'expression d'une vigoureuse tradition à portée de la main, une plate-forme à partir de laquelle se développe le vaste processus d'élaboration de la musique de la seconde moitié du siècle.





(Enescu, Suita a III-a „Sătească")

(en français par
Colette GHIMPEȚEANU)

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

CUPRINSUL

E scris pe tricolor „unire" — Imnul Frontului Democrației și Unității socialiste (Muzica : Ciprian Porumbescu, text adaptat) 1

Dr. PETRE BRÂNCUȘI
Telegrama adresată Tovarășului Nicolae Ceaușescu secretar general al Partidului Comunist Român, Președintele Republicii Socialiste România 3
* * * — Pe treptele suitoare ale istoriei . . 5
Premiile Uniunii compozitorilor pe anul 1979 . 8

CREAȚII ROMÂNEȘTI

DUMITRU BUGHICI
Particularități ale formelor muzicale . . . 10

ACTUALITATEA MUZICALĂ ROMÂNEASCĂ

Din activitatea uniunii compozitorilor . . . 17
Noi tipărituri 18
Agenda 20
Discuri 21
(Rubrică realizată de Michaela Roșu în colaborare cu Carmen Misievici, Rodica Giurgiu, Boris Chelaru, Gemma Zimveliu, Mihaela Marinescu)
TITUS MOISESCU
Filatelie muzicală 22
EUGEN VICOS
Calendar muzical 24

ANIVERSĂRI

GEORGE SBÂRCEA
Compozitorul Mișu Iancu septuagenar . . 25
ANTON DOGARU
Viorica Ursuleac 26

★

CONSTANTIN A. IONESCU
Înființarea Arhivei fonogramice 27

ÎN MEMORIAM

TUDOR CIORTEA
Nadia Boulanger 29
GRIGORE BĂRGĂUANU
O mare profesoară 30
LISETTE GEORGESCU
Nadia Boulanger, o prietenă a României . . 32

VIAȚA MUZICALĂ

(Semnează : George Manoliu, Edgar Elian, Vladimir Popescu-Deveselu, Dan Scurtulescu, Horia Șurianu, Grigore Constantinescu, Mihaela Niculescu, Dan Buciu, Anton Dogaru, Silvian Georgescu) 34

DIN ȚARĂ

GHEORGHE FABIAN
Festivalul „Craiova muzicală" 42

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

GHEORGHE FIRCA
La structure modale — terrain de convergence des styles nationaux modernes 45

SOMMAIRE

E scris pe tricolor „Unire" — Hymne du Front de la Démocratie et de l'Unité socialistes (la musique : Ciprian Porumbescu les paroles : texte adapté) 1

Dr PETRE BRANCUSI
Télégramme adressé à NICOLAE CEAUȘESCU, secrétaire général du Parti Communiste Roumain, Président de la République Socialiste de Roumanie 3
* * * — Sur les marches ascendantes de l'histoire 5
Les Prix de l'Union des Compositeurs pour l'année 1979 8

OEUVRES ROUMAINES

DUMITRU BUGHICI
Particularités des formes musicales . . . 10

L'ACTUALITÉ MUSICALE ROUMAINE

Parmi les activités de l'union des compositeurs 17
Dernières parutions 18
Agenda 20
Disques 21
(Une rubrique réalisée par Michaela Roșu avec la collaboration de Carmen Misievici, Rodica Giurgiu, Boris Chelaru, Gemma Zimveliu, Mihaela Marinescu) . . . . . .
TITUS MOISESCU
Philatélie musicale 22
EUGEN VICOS
Calendrier musical 24

ANNIVERSAIRES

GEORGE SBARCEA
Le compositeur Mișu Iancu, septuagénaire . . 25
ANTON DOGARU
Viorica Ursuleac 26

CONSTANTIN A. IONESCU
La création des „Archives phonographiques" . 27

IN MEMORIAM

TUDOR CIORTEA
Nadia Boulanger 29
GRIGORE BARGAUANU
Un grand maître 30
LISETTE GEORGESCU
Nadia Boulanger, une amie de la Roumanie . 32

LA VIE MUSICALE

(Signataires : George Manoliu, Edgar Elian, Vladimir Popescu-Deveselu, Dan Scurtulescu, Horia Surianu, Grigore Constantinescu, Mihaela Niculescu, Dan Buciu, Anton Dogaru, Silvian Georgescu) 34

CHRONIQUE DU PAYS

GHEORGHE FABIAN
Le Festival „Craiova musicale" 42

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

GHEORGHE FIRCA
La structure modale — terrain de convergence des styles nationaux modernes 45

MUZICA — Nr. 2 — 48 p. București — februarie 1980

Redacția și administrația : București, Constantin Esarcu Nr. 2
Sector 1
Telefon : 15.93.61

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona, adresîndu-se la ILEXIM, Departamentul Export-Import Presă, P. O. Box 136—137 — telex : 11226, București, str. 13 Decembrie nr. 3.

COLEGIUL REDACȚIONAL

dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct), THEODOR GRIGORIU, TEODOR BRATU, MICHAELA ROȘU.

Pe coperta I : Aurel Ciupe — Pierrot cu banjo

I. P. Informația c. 2953

42.416

Prețul lei 7

3

MUZICA

ARTIE 1980

VISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.S. ROMÂNIA ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

Theodor Bogoi — „Tulnicăresele"

Cunoscut mai ales ca ilustrator, în sensul de „arhitect al cărţii", pentru care a şi fost distins cu unele premii importante, cum sînt, printre altele, cel ce i s-a decernat în 1965 la Edinburg, la Congresul internaţional de grafică de carte „The Scotsman", pentru volumul „Cultura românească în epoca lui Ştefan cel Mare", proiectat de el, ca şi premiul pentru grafică, primit în ţară, trei ani mai tîrziu, ca o recunoaştere oficială a meritelor sale în domeniul tălmăcirii prin sugestive echivalenţe plastice a unor universuri literare foarte diferite, ţinînd de trăsăturile spirituale specifice personalităţilor creatoare ilustrate, de care artistul acesta prea modest faţă de largile-i posibilităţi a ştiut să se apropie cu înţelegere şi sensibilitate, cu acuitate a observaţiei, pictorul Teodor Bogoi (n. 1933) practică totodată, cu egal succes, şi ceea ce numim grafica de şevalet, adică desenul de sine stătător, în alb-negru şi colorat, combinat uneori şi cu alte tehnici.

În imaginile cu valoare artistică independentă, autorul dovedeşte aceeaşi relevantă sensibilitate, mai ales în peisaj, gen predilect la care revine cu pasiune, şi în care frumuseţile naturii vegetale apar surprinse în subtila lor metamorfoză determinată de lenta dar implacabila rotire a anotimpurilor, în ritmul lor cosmic. Se face simţită în grafica sa, plăcerea execuţiei", bucuria ingenuă de a zăbovi asupra liniei, urmărindu-i meandrele, ţesătura, sinuozităţile, infinitele posibilităţi de a fi rînd pe rînd energică, hotărîtă, decisiv apăsată, nervoasă, sau, dimpotrivă, şovăitoare, întreruptă, timidă, neliniştită, lirică, tandră, mîngîietoare, traducînd astfel stări sufleteşti diferenţiate.

Pictura acestui artist cu preocupări multiple vădeşte unele înrudiri firesti cu grafica sa, mai ales în ceea ce priveşte căutarea unor mijloace de expresie înnoitoare, originale, adică acel timbru propriu, în care să se găsească pe sine. Fără a fi neapărat un „inovator", Bogoi a ajuns totuşi, la un stil al său matur, la o precizare a limbajului care-i defineşte personalitatea şi ne introduce în lumea lui de semne şi imagini.

În ultimii ani, pictorul a fost atras cu consecvenţă de chipul suav al unor copii, îndeosebi din Maramureş, regiune încă atît de bogată în manifestări folclorice, pe care i-a înfăţişat într-un remarcabil ciclu de portrete şi compoziţii, expus şi peste hotare, unde s-a bucurat de un real succes, stîrnind interesul publicului poate şi pentru faptul că tinerele sale personaje, fetiţe şi băieţi cu chipuri de o prospeţime cuceritoare, apăreau zugrăvite în culori vii, deosebit de atrăgătoare, impuse de înseşi costumele lor populare, de acele ii şi fote şi straiţe şi clopuri, cum se mai poartă încă, frecvent, în acea parte nordică a ţării, păstrătoare a unor vechi tradiţii româneşti.

Tot în acest ciclu dedicat cu evidenţă unor aspecte folclorice, se înscrie şi compoziţia intitulată *Tulnicăresele*, reprodusă pe coperta revistei, în care artistul vădeşte aceeaşi minuţie stăruitoare în execuţia unor detalii de costum, ca şi în prezentarea, în prim plan a acestor instrumente muzicale de străveche sorginte populară, sugerîndu-ne astfel, întrucîtva, prin ritmul lor compoziţional, într-o convergenţă piramidală, ca şi prin monumentalitatea personajelor, rezultată şi dintr-o adecvată punere în pagină, vremuri vechi, din balade, o solidaritate de luptă a grupului, care parcă, adresează, peste munţi şi peste văi, dar şi peste timp, o tulburătoare chemare a veacurilor. Viguroase, impunătoare, într-un fel solemne, cu trăsături specifice oamenilor acestor pămînturi din jurul Carpaţilor, pe care pictorul a izbutit să le surprindă cu măiestrie, conferindu-le un suflu eroic, tulnicăresele acestea, femei din zilele noastre, comunică privitorului un sentiment stenic, înălţător, de calmă bucurie, de biruinţă istorică, de încredere în rosturile trainice ale zilei de mîine şi în frumuseţea demnă de sine a omului ce-şi construieşte conştient viitorul.

Marin Mihalache

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE
ANUL XXX nr. 3 (330) martie 1980

15 ANI DE MARI VICTORII, UNICE ÎN ISTORIA ȚĂRII

Ziua de 28 martie 1980, zi de rezonanță pentru destinele poporului nostru, a marcat realegerea în funcția supremă de președinte al Republicii Socialiste România a tovarășului Nicolae Ceaușescu, secretarul general al partidului, președintele Frontului Democrației și Unității Socialiste. Așadar, pentru a treia oară, reprezentanții țării și-au dat votul unanim, în marele forum al puterii de stat, pentru investitura tovarășului Nicolae Ceaușescu în această înaltă funcție, ca semn al totalei încrederi în omul care întrunește cele mai înalte virtuți ale poporului român, de numele căruia este strîns și indisolubil legată cea mai bogată și mai fertilă perioadă din istoria României.

De la tribuna Marii Adunări Naționale, președintele României Socialiste a rostit cu hotărîrea de neclintit care îl caracterizează cuvintele ce cuprind un legămînt trainic și dătător de certitudini: „Jur să slujesc cu credință patria, să acționez cu fermitate pentru apărarea independenței, suveranității și integrității țării, pentru bunăstarea și fericirea întregului popor, pentru edificarea socialismului și comunismului în Republica Socialistă România".

Aceste cuvinte solemne prefațează noua etapă de dezvoltare a țării noastre, pe baza Programului partidului și a hotărîrilor Congresului al XII-lea, asigură un vibrant și temeinic gir marii perioade de transformări revoluționare ce au loc în viața economică și socială a României, ca urmare a înfăptuirii istoricelor documente.

Cei 15 ani care au trecut de la alegerea tovarășului Nicolae Ceaușescu în fruntea partidului și apoi a statului reprezintă perioada cînd în construcția socialistă românească s-a făcut din plin simțită aplicarea unei politici profund științifice, a unui spirit rațional și de largă înnoire în conducerea tuturor compartimentelor vieții noastre publice și obștești, perioada întăririi prin noi și variate forme a legăturilor cu masele de oameni ai muncii, de stimulare și de mobilizare a energiilor creatoare ale acestora, de participare a întregului popor la marele și însuflețitorul act de conducere a țării pe făgașul unei vieți libere și prospere.

Promotor consecvent al noului în viața și activitatea politică și socială a țării, secretarul general al partidului și președintele Republicii s-a impus în conștiința întregii națiuni prin viziunea umanismului său revoluționar, fiind, cum pe bună dreptate se spune, ctitor de istorie și de conștiințe. Acești 15 ani de lumină ilustrează, prin evidența faptelor, că ei inaugurează o epocă de grandios avînd revoluționar declanșată după cel de-al IX-lea Congres al partidului, purtînd pecetea geniului creator al acestui strălucit bărbat de stat și om politic, continuator al celor mai frumoase și bogate tradiții patriotice. Avînd în permanență conștiința răspunderii față de istorie, față de viitorul poporului al cărui fiu devotat este, el pășește înainte cu cutezanța gîndirii sale profund revoluționare asupra evoluției noastre istorice, cu viziunea clară, limpede asupra cursului legităților istorice fundamentale, axată pe aplicarea creatoare a materialismului dialectic și istoric, deslușind permanențele și sesizînd cu discernămînt și simț politic noile tendințe, noile căi ce trebuie urmate pentru ca procesul complex al construcției socialiste să se desfășoare sub cele mai bune auspicii, în direcția indicată de cerințele sociale.

Cunoscător al istoriei, iubitor al valorilor tradițiilor noastre, tovarășul Nicolae Ceaușescu, prin tot ceea ce a făcut pentru țară și popor, este un creator de istorie, viața sa contopindu-se întru totul cu patrimoniul material și spiritual al țării, cu viitorul comunist al României. În acest context politic se încadrează concepția sa privind creșterea rolului hotărîtor al maselor populare în conducerea societății, în însăși făurirea istoriei. „Toate marile momente importante din viața patriei

noastre, spunea secretarul general al partidului, sînt legate de lupta maselor, a întregului popor — motorul progresului social, adevăratul făuritor al istoriei".

Întreaga politică a partidului și statului nostru are în centrul ei omul, afirmarea personalității sale sub toate aspectele. Susținător fervent al acestei concepții adînc umaniste, tovarășul Nicolae Ceaușescu militează pentru continua perfecționare a sistemului democratic de conducere, pentru participarea întregului popor, stăpîn pe întreaga avuție a țării, la croirea și făurirea destinelor țării, la crearea noii ei istorii. Retrospectiva celor 15 ani de muncă și luptă pentru construirea societății socialiste multilateral dezvoltate și de înaintare spre comunism a României ne arată cu prisosință marile cuceriri dobîndite pentru progresul neîntrerupt al patriei, pentru ridicarea bunăstării materiale și spirituale a poporului. În gîndirea economică și socială a secretarului general al partidului un loc aparte, prioritar, îl ocupă problemele modernizării economiei românești, ca o cerință esențială a ridicării țării pe noi trepte de progres, a făuririi unei puternice baze tehnico-materiale, condiție primordială a consolidării independenței și suveranității naționale, ajungerii la nivelul țărilor dezvoltate sub raportul producției și venitului național pe locuitor, a asigurării condițiilor optime de viață pentru popor. Eforturile susținute pentru făurirea unei industrii tot mai puternice, în pas cu cele mai noi cuceriri ale științei și tehnicii mondiale, sînt încununate de succes. Creșterea continuă a producției de la 178 miliarde lei în 1965 la 1004,3 miliarde lei, planificate pentru anul 1980, în prețuri comparabile, accentuează rolul conducător al industriei și caracterul industrial al țării, creșterea ponderii industriei la formarea venitului național, care s-a ridicat de la 48,9 la sută în 1965, la 60 la sută în acest an, urmînd ca la sfîrșitul viitorului cincinal să fie de 65 la sută. Industria noastră participă actualmente cu peste 75 la sută la acoperirea cerințelor de mașini și utilaje pentru economie, față de 60 la sută în 1965 și tot în comparație cu acest an, cu o cuprindere în industrie de 35 la sută a populației active a țării față de 19 la sută. Au fost obținute succese însemnate în modernizarea structurii industriale, în valorificarea superioară și rațională a resurselor, promovării pogresului tehnic, creșterii substanțiale a rolului ramurilor construcțiilor de mașini și chimiei în ansamblul economiei naționale. Succese importante s-au obținut și în agricultură, ramură principală a economiei, care cunoaște un proces de neîncetată modernizare, o adevărată revoluție în organizarea muncii și dotare, în investiții. Toate aceste succese pe tărîmul producției de bunuri materiale se răsfrîng, în mod corespunzător, în întreaga viață a societății noastre, în dezvoltarea științei, învățămîntului, culturii și artei, în progresul spiritualității noastre, căci este un adevăr bine cunoscut și demonstrat că înflorirea culturii și a artelor este direct condiționată de prosperitatea vieții economice, de gradul de dezvoltare și modernizare a forțelor de producție.

Noi, oamenii artei muzicale, ca și toți cei care slujesc celelalte arte, am cunoscut din plin sprijinul generos și atenția deosebită acordată de partid și de stat, de secretarul general al partidului creatorilor din această breaslă.

Ne sînt vii în memorie momentele emoționante ale întîlnirii tovarășului Nicolae Ceaușescu, în august, anul trecut, cu conducerea Uniunii Compozitorilor. Atunci a fost purtat un rodnic dialog despre rolul muzicii, rol deosebit de valoros în societatea noastră socialistă, despre îndatoririle muzicienilor, despre sarcinile noastre de viitor. Cuvintele rostite de către secretarul general al partidului despre munca muzicienilor ,cuvinte de caldă apreciere au avut darul de a ne însufleți, de a crea noi lucrări care să servească nu numai educării estetice a maselor, dar și stimulării elanului creator al lor. Am înțeles mai bine, în urma îndemnurilor ce le-am primit cu acest prilej de neuitat, ca și în anterioarele întîlniri și discuții purtate cu tovarășul Nicolae Ceaușescu, mare iubitor și sprijinitor al artelor, că datoria noastră de creatori este tot mai mare față de societate, față de poporul care așteaptă de la noi lucrări inspirate din truda lui eroică, sub conducerea partidului, pentru făurirea viitorului strălucit pe care îl construim. Dispunem de toate condițiile pentru a da poporului opere de înaltă valoare estetică și patriotică, corespunzător clocotitoare, opere care să constituie mărturii vii ale acestei perioade de intensă angajare politică și socială. Datorii mari avem față de Festivalul național „Cîntarea României", mișcare culturală de masă, unică în felul ei în întreaga lume, care este un stimulent viguros nu numai pentru mișcarea de amatori, ci și pentru artiștii consacrați, cărora li s-au acordat premii și onoruri binemeritate.

Vorbind despre cei 15 ani de activitate fertilă, avem deosebita satisfacție de a include în rîndul reușitelor și izbînzile muzicienilor închinate creșterii și înfloririi spiritualității românești. Pentru toate acestea sîntem profund recunoscători, angajîndu-ne să ne înzecim eforturile pentru a da creații la nivelul înălțătoarelor zile pe care le trăim, luptînd prin arta noastră, prin participarea la realizarea idealurilor de pace și înțelegere între popoare, pentru care militează România socialistă, prestigiului ei pe arena internațională, participării României la rezolvarea pe cale pașnică a tuturor problemelor litigioase, în vederea făuririi unei lumi mai drepte și mai bune.

OPERA ROMÂNEASCĂ ÎN ACTUALITATE (I)

Muzica românească a cunoscut în anii construcției impetuoase a socialismului în țara noastră, importante succese în toate domeniile sale de manifestare.

Partidul și-a propus — și această idee ne este permanent prezentă în minte — să creeze nu numai un climat fertil de dezvoltare a culturii și artei, să redea artistului demnitatea, libertatea efectivă de creație, dar și să realizeze o asemenea cultură, care să contribuie, prin cele mai variate mijloace și printr-un sistem specializat de instituții, la emanciparea personalității umane, la formarea omului nou, făuritor conștient și luminat al propriului său destin, nu numai producător dar și beneficiar al tuturor valorilor materiale și spirituale ale țării. Locul culturii și al educației în acest peisaj dinamic apare fără îndoială, de prim rang. În condițiile în care cultura a devenit o chestiune de stat, artistul nu poate avea o îndatorire mai sfîntă decît să dedice poporului toate energiile sale creatoare, întregul său talent.

Aceste adevăruri nu sînt noi, dar reafirmarea lor în recentele documente ale partidului, însprate și formulate cu deosebită limpezime de însuși secretarul său general, tovarășul Nicolae Ceaușescu, are menirea de a sublinia încă o dată cît de înaltă este prețuirea pe care partidul clasei muncitoare o acordă artei, funcției social-educative și rolului acesteia în formarea conștiinței maselor de constructori ai socialismului, precum și sprijinul generos care se acordă creatorilor de frumos.

Pornind de la analiza profundă, marxist-leninistă a evoluției artei românești în anii din urmă, recentele documente ale Partidului Comunist Român nu se opresc doar la sublinierea realizărilor obținute, evocînd o serie de succese incontestabile, ci — cu luciditate și înaltă răspundere patriotică — ridică problema în ce măsură arta, cultura, activitatea politico-ideologică se află în momentul de față la înălțimea comandamentelor vremii și dacă ele corespund gradului de dezvoltare atins de întregul nostru proces de evoluție către realizarea societății socialiste multilateral dezvoltate. Este marele merit al Comitetului Central, în frunte cu secretarul general, de a fi exprimat deschis, lapidar și cu hotărîre — cu ceea ce noi numim adesea, în limbaj artistic, *nemulțumire creatoare* — faptul că nu ne putem considera nici un moment împăcați cu realizările de pînă acum, fie ele chiar remarcabile, că avem încă multe de făcut, pentru că socialismul, departe de a se afirma în mod spontan, ne solicită necontenit o atitudine critică, activă, conștientă și dinamică față de fenomenele ce apar în toate sectoarele activității, vastul efort general fiind un proces de perpetuă autodepășire. Devine astfel încă o dată evident că factorul conștiință joacă, în momentul istoric pe care îl trăim, un rol de cea mai mare însemnătate în transformarea revoluționară a societății.

Desprinzînd învățămintele ce se impun din documentele Congresului al XII-lea al partidului, ne vom opri, în cele ce urmează, doar asupra cîtorva din multiplele aspecte ale operei și baletului contemporan, cu referiri concrete, îndeosebi, la aportul interpreților, al operelor și teatrelor muzicale la promovarea creației originale de acest gen.

Pentru început, o paranteză este, cred, necesară, pentru a edivenția că ceea ce numim uneori pripit criza genului este de fapt criza mijloacelor rămase parțial în urma vieții, dar și îndepărtării creatorilor de masele populare. Fără îndoială, marile cuceriri ale tehnicii și științei, apariția unor mijloace de largă comunicare în masă, expansiunea rețelei de radio și televiziune, a cinematografului au pus adesea într-o situație critică și spectacolul de operă sau de balet, amenințate, în unele cazuri, de simplism, datorită precarității libretelor, umflării excesive a unor forme prea retorice și prea zgomotoase în raport cu sîmburele de mesaj sau cu construcția dramatică : pe de o parte, o serie de cuceriri ale artei muzicale înseși, ca descoperirea unor mijloace și surse sonore pînă acum necunoscute, care revoluționează și nuanțează mult limbajul (și, o dată cu aceasta, gîn-

direa ce se vrea exprimată prin el), au condus la căutarea unor soluţii noi. Toate acestea au făcut ca termenii esteticii muzicale să fie zdruncinaţi şi, adesea, rezultatul creaţiei să împrumute un caracter poate interesant dar nedefinitoriu, încercările efectuate renunţînd a propune soluţii universale, mulţumindu-se cu cuceriri izolate, cu experimente negeneralizatoare. Experimentul a adus un anumit cîştig chiar în orizontul de gîndire al umanităţii, dar el nu este decît un proces temporar şi de tranziţie către o artă complexă, umanistă, şi ar fi o greşeală să susţinem că descoperirile în domeniul tehnicii, oricît de spectaculoase ar fi ele, pot fi de un real folos în artă dacă, în loc să se substituie mesajului, insinuează ideea că sînt suficiente în sine şi că se pot lipsi de comunicarea directă, spontană, generoasă. Noile procedee pot fi reţinute numai în măsura în care reuşesc să ne dea soluţii pentru a îmbogăţi în substanţă arta muzicală şi a o face astfel aptă să explice cît mai cuprinzător universul de idei şi sentimente ale omului contemporan.

Efortul de înnoire a conceptului de operă şi balet trebuie însă susţinut cu atît mai mult cu cît, dincolo de speciile tradiţionale ale operei, înţeleasă ca teatru liric, epoca noastră cunoaşte din plin alte specii mai apropiate sau mai îndepărtate — opera de concert, opera filmată (prin selecţie şi concentrare) şi televizată, opera radiofonică, opera de televiziune, opera de cameră, vizînd integrarea mai funcţională a corului, a baletului şi pantomimei, a proiecţiei de film, a simbiozei dintre mijloacele vocal-instrumentale şi electronice, a cîntecului vorbit şi a teatrului jucat ca teatru în operă, a „operei în operă" şi multe altele.

Aşa cum s-a mai arătat, creaţia românească de operă şi balet a cunoscut în ultimii 10—15 ani o dezvoltare ascendentă, cu rezultate pozitive pe care le cunoaştem.

Cred, însă, că cel mai important succes este continuitatea preocupărilor în acest domeniu, faptul că alături de compozitorii mai vîrstnici s-au ataşat acestei munci dificile de creaţie reprezentanţii cei mai calificaţi ai generaţiilor mai tinere, ceea ce demonstrează, şi pe această cale, viabilitatea acestui gen de spectacol. Chemarea adresată de conducerea partidului creatorilor de artă de a contribui cu toate forţele lor la îmbogăţirea tezaurului naţional, la transfigurarea în opere durabile a marii noastre epopei naţionale, a determinat o veritabilă emulaţie, soldîndu-se cu importante cuceriri atît pe planul tematicii cît şi în ceea ce priveşte diversitatea stilistică şi varietatea, fără precedent, a mijloacelor de expresie.

Firește, lipsuri şi greutăţi au fost şi încă mai dăinuie.

În primul rînd, se face resimţită slaba consistenţă a libretelor. În multe cazuri, avem de-a face cu înjghebări literare palide, fără suflu dramatic, bazate pe conflicte artificioase şi expuse într-o formă poetică precară. Libretiştii n-au ştiut sau au subapreciat uneori aspectul simbolic al unor subiecte, limitîndu-se a nara şi a evoca acolo unde se cerea mai mult : dezvăluirea conflictelor intime, tulburătoare ale materialului.

A recompune culoarea unei epoci, fără a pune în mişcare idei contemporane, este simplă operaţiune de arheologie. Efortul de evocare trebuie să aibă în vedere nu simpla aducere în scenă a tabloului general al unor vremi, ci destinele omeneşti ce se împlinesc în acel cadru istoric dat, personajele vii care trăiesc, iubesc, îşi confruntă convingerile, luptă pentru ideile lor, sînt înfrînte sau ies triumfătoare.

În ceea ce priveşte muzica — a cărei funcţie primordială nu poate fi neglijată — s-a observat deseori lipsa unor arii mai expresive, cantabile, care să dea spectacolelor vibraţie şi căldură, patetism şi strălucire, creînd punţi de legături mai directe şi mai puternice între scenă şi spectator şi mărind prin aceasta forţa de pătrundere şi de transmitere a mesajului ideatic, educativ. Desigur, cuceririle tehnice ale muzicii moderne constituie o lărgire a mijloacelor de expresie, dar aceasta nu îngăduie să se uite că aria, duetul, terţetul, corul sînt, şi îşi păstrează funcţia, mijloace indispensabile de realizare a emoţiei artistice complexe. Publicul poate avea unele reţineri nejustificate faţă de inovaţiile pozitive — este aici şi o chestiune de educaţie, de nivel al evoluţiei culturii etc. — dar cererea lui de a asculta o muzică melodioasă, inteligibilă, caldă, accesibilă nu ni se pare o condiţie de ignorat.

Un alt fenomen pozitiv care caracterizează viaţa muzicală îndeosebi în ultimele două-trei stagiuni lirice, este interesul tot mai mare pe care-l manifestă operele şi teatrele muzicale faţă de creaţia originală de operă şi balet.

Fără a subestima greutăţile şi inerţia care mai persistă, se cuvine să relevăm faptul că, răspunzînd indicaţiilor partidului şi fiind, o dată mai mult, stimulate de cele două ediţii ale Festivalului naţional „Cîntarea României", toate aceste instituţii au adus, în luminile rampelor, numeroase opere şi balete aparţinînd compozitorilor români clasici şi contemporani. (Potrivit unui calcul sumar, aproximativ 50 de titluri de operă au fost montate în ultimele două decenii, marea majoritate a acestor lucrări aparţinînd compozitorilor în viaţă).

Ponderea creaţiei muzicale originale, în ansamblul repertoriului scenelor noastre lirice, se poate deduce şi din următoarele date :

În stagiunea 1978/79 au fost prezente pe afiş un număr de 73 titluri de spectacole în 113 montări, din care 28 de operă (în 45 montări) şi 21 de balet (în 27 montări) ; în stagiunea în curs, 1979/1980, sînt cuprinse 77 titluri de spectacol, în 104 montări, din care 29 de operă (în 41 montări) şi 25 de balet (în 29 montări).

După cum s-a putut constata și la finalele Festivalului național „Cîntarea României" un număr important din spectacolele prezentate la București de teatrele de operă și muzicale s-au ridicat la un nivel interpretativ, regizoral, scenografic într-adevăr competitiv : *Răscoala* (la Opera din Iași), *O noapte furtunoasă* (la Teatrul muzical Galați), *Năpasta* (la Teatrul liric Constanța), *Mariana Pineda* — *Interogatoriul din zori* (la Opera din Timișoara), *Pădurea vulturilor* și *Regele Istros* (la cele două opere din Cluj-Napoca), *La șezătoare* și *Crai nou* (la Teatrul muzical Brașov), *Dragoste și jertfă* (la Opera Română).

În ciuda eforturilor, se poate afirma însă că spectacolul românesc de operă și balet nu este stimulat și susținut suficient : prea repede unele titluri sînt scoase de pe afiș și trecute în uitare pentru motivul că numărul spectatorilor este mic. În legătură cu acest aspect, aș face următoarea remarcă :

Tovarășul Nicolae Brînduș arată în referatul său că publicul manifestă dezinteres față de lucrările slabe, dar că „participă însuflețitor la evenimentul artistic" — fie de cea mai „insolită factură cînd acesta se produce într-adevăr". Or, din păcate, realitatea este cu totul alta și statisticile ne-au demonstrat că nici la lucrări de valoare indiscutabilă ca, de exemplu, *Oedip*, *O noapte furtunoasă*, *Hamlet*, *Ion Vodă*, *Zamolxe* — frecvența nu depășește 50% din capacitatea sălilor. Pe de altă parte, am avut ocazia să constat nemijlocit, la Budapesta, Praga, cum lucrări lirice autohtone ce se situau ca valoare artistică sub multe din operele românești pe care uneori le discreditățm noi înșine în fața publicului, etichetîndu-le drept „slabe", se bucurau acolo de o prezență permanentă pe afiș și de un auditoriu numeros !

În aceste condiții, cred că noi trebuie să acționăm cu toată hotărîrea, în două direcții : creșterea calității noilor opere și balete sub aspect profesional, dar — și în ceea ce privește actualitatea tematică — concomitent cu diversificarea formelor arhitecturale, varietatea stilurilor etc. ; adoptarea, de către conducerile operelor și teatrelor muzicale, a unei atitudini active pe linia popularizării constante și susținute a creației originale de operă și balet, rulării pe o perioadă mai îndelungată a spectacolelor montate sau readucerea, în atenția publicului, a unor spectacole „uitate" (citez doar cîteva, la Opera Română : *Apus de soare*, *Decebal*, *Răscoala*, *Prometeu*, *Amorul doctor* — baletele *Întoarcerea din adîncuri*, *La piață*, *Iancu Jianu* etc.).

O contribuție de mare eficiență în promovarea creației noastre de operă și balet o poate aduce Radioteleviziunea Română. Nu se poate spune că programele micului ecran ocolesc titlurile de acest gen. Nu ne satisface însă nici pe noi și, ceea ce este cel mai important, nu pot satisface nici gustul telespectatorilor — necum să-i atragă în sălile teatrelor lirice, acele filmări, deseori stereotipe, în care se copiază aidoma spectacolele jucate pe scenele operelor, cu o captare sonoră total deficitară și un cadru regizoral-scenografic fix, propriu scenei — cînd se știe cîte nebănuite resurse specifice oferă complexul tehnic al televiziunii moderne ! Fără alte comentarii, amintesc doar în aceeași ordine de idei, filmul. Oare nu ar interesa, nu ar tenta pe nimeni un film cu *Oedipul* enescian, cu operele *Răscoala* sau *Ion Vodă* de Gheorghe Dumitrescu, *Hamlet* sau *Amorul doctor* de Pascal Bentoiu, *Zamolxe* de Liviu Glodeanu sau altele similare ? !

Rezumîndu-mă, din economie de timp, doar la aceste aspecte — deși se pot spune multe lucruri și în legătură cu activitatea interpreților, a regiei și scenografiei, a baletului mai puțin abordat în referate — consider că discutarea acestei teme în cadrul comitetului de conducere al Uniunii compozitorilor, demonstrează de la sine interesul real pe care compozitorii îl acordă dezvoltării operei și baletului românesc, angajamentul lor de a nu precupeți nici energia, nici talentul pentru realizarea unor noi creații de acest gen, creații de înaltă ținută artistică, în măsură să contribuie, prin valoarea și mesajul lor, cu eficiență sporită la educarea oamenilor muncii din patria noastră, la îmbogățirea universului lor spiritual, așa cum, de la tribuna Congresului al XII-lea al P.C.R., ne-a cerut — atît de vibrant — secretarul general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu.

Teodor Bratu

★

De o bună bucată de vreme, opera, gen artistic aflat în pragul aniversării a patru secole de existență, este subiect de dezbateri contradictorii. Unii comentatori afirmă fără rezerve că opera sucombă fiind incapabilă, pe de o parte, să reflecte, în creație, problematica acută de actualitate și, pe de altă parte, nemaistîrnind nici o undă de interes în spectatorul contemporan, atras și sustras de alte forme artistice și activități curente, insensibil la lumea sonoră a dramei lirice clasice și romantice ; alți comentatori se situează pe o poziție opusă, afirmînd că, prin structura sa sincretică, prin valențele multiple izvorîte din îngemănarea atîtor arte, opera își păstrează forța de sugestie și că, privită ca oglindă a realității, are toate șansele de a o reflecta în tot ce are mai sensibil și relevant, inclusiv în zona problematicii contemporane.

Indiferent de astfel de dispute, opera există ca fenomen cultural, cu momente de strălucire sau cu perioade cenușii, compozitorii sînt tentați, dacă au afinități expresive, să „păcătuiască" abordînd-o, cîntăreții o consideră suma sumarum a artei, iar publicul o frecventează, cu variații în funcție de repertorii și

distribuţii sau de aspiraţiile şi idealurile sale estetice. De altfel, cercetarea istorică, fie şi sumară, dezvăluie că teatrul liric a fost, cu rare excepţii, terenul pe care s-au consumat pasiuni şi competenţe, cu rezultate cel mai adesea fericite, în sensul clarificării sau chiar al apariţiei unor concepte estetice — pe plan teoretic şi prin apariţia unor opusuri care să ilustreze tendinţele novatoare — pe planul creaţiei. Totdeauna însă, ceea ce a declanşat mişcarea de idei a fost un fapt artistic — fie operă, fie modalitatea de realizare scenică, fie concepţia interpretativă a cîntăreţilor. Întotdeauna — doar cu decalaje fireşti, izvorîte din specificul genului — opera a mers în pas cu evoluţia însăşi a gîndirii muzicale, cu însăşi evoluţia limbajului muzical. Luînd naştere din dorinţa de a reînvia drama antică în datele ei fundamentale, ca o sinteză a artelor, opera a fost, dintru început, un gen aparte, păstrînd, în mare, acest caracter.

Una dintre liniile de forţă ale controverselor amintite priveşte primatul muzicii sau al dramei, pierzînd din vedere un fapt elementar : expresia unui adevăr de viaţă în muzică generează o creaţie intrinsec muzicală (simfonie, cvartet, poem, concert, sonată, fantezie ş.a.m.d.), iar în dramă o alta, intrinsec teatrală (tragedie, comedie etc.). Opera nu este nici muzică, nici teatru, ea este, pur şi simplu, *operă*. Excesele, într-o direcţie sau alta, au generat forme neadecvate, care au condus la momente de criză. S-a ajuns la concert costumat, care nu putea reflecta o acţiune credibilă şi nici suscita interesul dramatic, participativ, al publicului, după cum, dimpotrivă, s-a considerat muzica un simplu ingredient sonor, răpind spectacolului o coordonată esenţială. Progresul real al genului s-a înregistrat nu prin simpla preluare a unor modalităţi pur muzicale sau pur teatrale, ci prin adecvarea acestora la substanţa proprie, prin încorporare organică şi punere în valoare în contextul sincretic al operei. Monteverdi, Gluck, Wagner, Puccini reprezintă momente de răscruce, tocmai prin efortul intens şi deliberat de a păstra individualitatea operei printre alte genuri. Analogia este reductibilă, oarecum simplificat, la disocierea dintre fluxul muzical, versul pur şi cuvîntul cîntat. Valoarea globală a creaţiei ţine de gradul de unitate organică a componentelor. S-au văzut cazuri de texte geniale care n-au cîştigat nimic prin punerea pe muzică, după cum naivităţi poetice sînt în conştiinţa generaţiilor prin meritul componistic (vezi unele lucrări de Mozart sau de Schubert) — dar acestea sînt excepţii. În dimensiuni mici, exemplul desăvîrşit îl aflăm în creaţia lui Mihail Jora, care în *cîntece* (denumite astfel tocmai pentru a evita termenul *lied*, de extracţie romantică —francezii preferă şi ei un termen propriu, *mélodie*) nu se lasă în voia unei curgeri melodice în sine şi nici nu dublează, tautologic, sensurile versurilor (luate din cei mai de seamă poeţi români — Eminescu, Arghezi, Blaga, Goga, Bacovia ş.a.), ci creează un climat sonor complementar sensului indicibil al versurilor, îmbogăţite astfel de inefabilul muzicii. În mare, aceasta înseamnă că relaţiile dintre caracterul, desfăşurarea acţiunii şi edificiul muzical nu se reduc la aparenţe, că structurile nu se suprapun pur şi simplu, ci se determină reciproc, într-o fiinţă artistică unică şi armonioasă. Desigur, procesul închegării unei opere pleacă de la libret, care trebuie să aibă idei filosofice solide, ilustrate prin personaje şi fapte credibile, cu substraturi morale valoroase, transpuse deopotrivă sensibil şi savant în acţiune scenică (nu idei explicite, ci idei care se explicitează treptat, cucerind mai întîi afectivitatea spectatorului, tocmai pentru a înrîuri mai temeinic conştiinţa lui).

Creaţia românească de operă oferă cîteva exemple magistrale. Tragedia lirică *Oedip*, *„opera* vieţii sale", cum o numea Enescu însuşi, este o meditaţie profundă asupra condiţiei umane, care atinge culmi sublime în confruntarea, aparent ireductibilă, dintre om şi destin, primul învingînd pe plan moral, tocmai avînd conştiinţa curată, căutînd adevărul chiar de i-ar fi potrivnic (Pascal, într-un alt fel, a remarcat superioritatea „de a şti" a omului asupra naturii). În general, muzica enesciană, de o mare densitate polifonică, bogată în meandre melodice savant structurate, creează în auditor tensiunea lăuntrică aidoma unui catalizator moral indispensabil pentru perceperea în detalii a tragediei eroului şi a subtextului filosofic, creează, adică, o stare de receptivitate, o deschidere către ideile de dincolo de întîmplările văzute în scenă. În opera comică *O noapte furtunoasă*, după comedia omonimă a lui I. L. Caragiale, Paul Constantinescu realizează un corespondent muzical al spiritului caustic caragialian, o haină sonoră şfichiutoare a personajelor caragialeşti, aruncîndu-le, şi pe plan muzical, în ridicol ; caracterul acestei lucrări stă în tematica luată din folclorul suburban, înveşmîntată orchestral cu accente caricaturale, cu patosul fals al situaţiilor false, cu fanfaronada găunoasă şi sentimentele mimate comentate într-o muzică pe deplin capabilă să declanşeze ea singură starea proprie receptării esenţei comice a operei.

Cîteva dintre creaţiile româneşti de dată mai recentă se constituie în argument grăitor în dezbaterea despre compatibiltatea reflectării existenţei — din istorie sau contemporaneitate, din opere literare sau teatrale — în genul operei. Opera lui Pascal Bentoiu, *Hamlet*, dovedeşte că o temă de care oricine se apropie cu sfială poate fi transferată în planul dramaturgiei muzicale cu rezultate remarcabile. Compozitorul şi-a alcătuit singur libretul, decupînd din tragedia shakespeariană momentele definitorii pentru evoluţia personajelor, de la fapte către destinul care înseamnă răsplata pentru ele. Un admirabil preludiu coral a cappella, fără cuvinte, în întuneric în spectacolul semnat de regizorul George Teodorescu, introduce în atmosfera tensionată (creată de modalism cromatic,

de tehnici seriale, neoclasice etc. — în funcție de intențiile expresive ale autorului), finalul încheindu-se, după moartea eroului, într-o apoteoză dominată tot de cor, care se stinge pe o pedală, ca un omagiu adus celui care întruchipează o aspirație dintotdeauna a omului : de a afla adevărul și de a înstăpîni justiția. Opera este secționată în două de o formidabilă fugă pentru percuție, tocmai pentru a marca momentul de trecere dintre luminarea conștiinței lui Hamlet și declanșarea acțiunilor care vor conduce către sfîrșitul cunoscut. Iată, deci, că între muzică și teatru se pot stabili raporturi care țin de substanța filosofică și etică a temei. într-o operă unitară și, într-o măsură considerabilă, *alta* decît tragedia care a servit ca punct de plecare. Un alt exemplu de potrivire între tema dramatică și tratarea în operă este drama muzicală populară *Ion Vodă* de Gheorghe Dumitrescu. Aspirațiile de independență, cucerită și păstrată prin lupte grele cu dușmanul din afară și cu adversarii înstrăinați dinăuntru, se convertesc într-o impresionantă epopee, cu rezonanțe sonore folclorice și înveșmîntare orchestrală poematică. Referirile la realizări componistice românești s-ar putea înmulți, în ultimul deceniu văzînd lumina rampei peste 25 de opere noi.

În raportul Comitetului Central prezentat de tovarășul Nicolae Ceaușescu la Congres, se arăta, pe bună dreptate : „Cu toate realizările, avem încă mult de făcut pentru a da strălucirea cuvenită literelor și artelor, pentru a crea opere demne de marea epopee constructivă pe care o înfăptuiește poporul nostru". În muzica vocal-simfonică, în cea programatică s-au obținut, ca și în dramaturgie de altfel, succese în reflectarea problemelor acute ale actualității ; în operă însă, foarte puținele lucrări care abordează teme contemporane sînt lipsite de forță de penetrație în conștiințe. Eforturile trebuie, de aceea, concentrate în această direcție, în acest sens chemarea adresată de la tribuna Congresului, de secretarul general trebuind să fie înțeleasă ca un program profund, deopotrivă ideologic și estetic : este chemarea „de a da țării tot mai multe lucrări pătrunse de umanismul revoluționar al societății noastre, care prin mesajul și valoarea lor artistică să contribuie la înnobilarea ființei umane, să cultive spiritul patriotic, devotamentul față de patrie, de cauza socialismului, a fericirii întregului nostru popor". Desigur că îndemnul la cucerirea unor noi trepte calitative își găsește aplicarea deplină și în creație — ca orientare tematică și nivel de realizare artistică pe toate planurile : dramaturgic, muzical, interpretativ.

Dar dilema „între muzică și teatru" nu se pune numai în zona creației (teren decisiv, desigur), ci și în cea a interpretării. Regia este pusă, pretutindeni, sub tirul deloc amabil al criticii (atunci cînd se rezumă la a mișca personajele printre piesele de mobilier, a le păstra cu fața la dirijor, cu mîna stîngă pe piept și cea dreaptă într-un vag salut roman) ; se caută a se fecunda spectacolul de operă cu infuzia de concepție pur teatrală , se încearcă a se demonstra (fără succes, pentru că i se răpește operei dimensiunea teatrală) că marile titluri clasice nu rezistă decît sub formă de concert. Opera nu se poate face fără muzică, fără voci ; ea nu se poate face, însă, nici fără scenă și actori. De aici complexitatea spectacolului, de aici dificultatea de a recruta talente, de a le crește și călăuzi într-o profesiune care nu poate exista în afara unei vocații reale. Din acest punct de vedere, România se poate mîndri cu un mare număr de talente — statisticile de laureați la concursurile internaționale sînt foarte elocvente, fiecare an aducînd școlii românești de canto victorii care o impun în lumea muzicală contemporană. Cei mai mulți dintre aceștia au o activitate multiplă : cîntăreți de operă sau de lied, soliști în oratorii sau cantate, protagoniști în înregistrări de radio, disc sau televiziune. O activitate atît de diversă, într-un ritm mult accelerat, ridică probleme diferite decît cele pe care le înfruntau cei din generațiile anterioare. Cîntărețul modern, chiar cel exclusiv de „bel canto", este, vrem nu vrem, altul decît cel de acum un secol, altul decît cel de acum cîteva decenii. El trebuie să se străduiască să fie al zilelor noastre. Pe plan muzical, concurența înregistrărilor demne de a fi date ca model, pe plan actoricesc comparația redutabilă cu actori excepționali cunoscuți datorită marelui și micului ecran conturează criterii și exigențe noi pe care publicul, și el cu timpul și energia intelectuală drămuite, le are, nemilos am zice, față de opera contemporană. Dacă așa stau lucrurile, ele nu caracterizează numai opera, ci toate formele de expresie umană în cîmp cultural și, dacă nu raționăm greșit, aceasta înseamnă că nu se poate vorbi despre o criză a operei, așa cum — mari cugetători actuali au demonstrat-o — nu se poate vorbi despre o criză a culturii. Este vorba, mai simplu spus, de a înțelege epoca pe care o trăim, de a o exprima, de a-i propune valorile trecute care concură cu aspirațiile prezente, de a se integra în universul complex și deloc lipsit de dinamism al contemporaneității ; înseamnă, poate, a privi, încrezători în viitor, judecînd prezentul și trecutul operei prin prisma a ceea ce vor cere generațiile viitoare trecutului și prezentului operei.

Petre Codreanu

★

Nu voi trata în cele ce urmează problema operei și baletului contemporan astfel cum se manifestă pe plan mondial, ea fiind rezolvată în mod diferit în contextele social-cultural-istorico-geografice respective. Mă voi referi direct situației operei și baletului românesc contemporan cu unele incursiuni în genul care le include și anume cel al *spectacolului muzical con-*

temporan, de la care ar trebui pornită orice analiză a creației muzicale cu finalitate scenică. Există în producția noastră componistică genuri precum spectacolul *multi-media*, *teatrul total*, *teatrul instrumental*, care, credem, ar trebui să beneficieze de un patronaj și de o stagiune permanentă de spectacol sub auspiciile operelor din țară, fiind vorba despre manifestări de o înaltă ținută artistică și de o gîndire în primul rînd muzicală de la care se reclamă și care se cere înveșmîntată în forma scenică optimă.

Problema creației muzicale românești de operă se pune în momentul de față sub un dublu aspect : sub aspectul componistic și sub aspectul *public*. Avem un public *real* și chiar *virtual* pentru spectacolul tradițional de operă ; un public de melomani deprinși prin *educație* cu convențiile date, istoric constituite, ale genului ; un public ce-și manifestă fără reticențe preferința pentru capodoperele trecutului și mult mai puțin receptiv la noua creație de operă, mai ales românească. E bine să privim realitatea în față spre a o înțelege !

Cauzele sînt multiple ; voi încerca în cele ce urmează să înfățișez cîteva :

— creația prezentului este pusă prin definiție într-o concurență inechitabilă cu capodopera trecutului ; nici un prezent istoric nu a produs *numai* capodopere și avem totuși o datorie egală în prezent pentru orice produs artistic vădind meșteșug și seriozitate. Și chiar capodopera a întîmpinat adeseori (istoria ne învață) multe reacții negative în momentul apariției ;

— nu întotdeauna noua creație de operă este în măsură a produce un *eveniment*, constituindu-se într-o *noutate artistică globală*. În fața acesteia orice public de melomani — chiar ultratradiționaliști — nu poate rămîne indiferent, chiar dacă *nu* o acceptă. Este vorba de unele impulsuri hotărîtoare pe care forme și genuri artistice le primesc uneori în „vremurile cele bune" ;

— din același considerent de prezentare (cît mai completă) a prezentului creației de operă românească apar pe scenele operelor noastre și unele produse hibride sau pastișe, de obicei lucrate cu meșteșug, dar incapabile a-și depăși condiția. Este vorba, în primul caz, de inovații parțiale în cadrul unui produs general eclectic, insuficent integrat sau reformulat creator (deci, lipsit de stil și pregnanță artistică) și în cel de al doilea caz de un semiprodus artistic consumînd canoane și convenții date, clasate din punct de vedere istoric, fără a fi retopite și recompuse conform unei luări creatoare de poziție fundamentale. De aici la kitsch mai e un singur pas ;

— se încearcă la fel de iluzoriu de obicei adaptarea acelorași convenții (ce se extind în unele cazuri pînă la adoptarea, preluarea de-a gata a unor trăsături caracteristice de stil revolute) la tratarea unor teme de largă implicație istorică și socială contîndu-se pe mesajul ideii pretextuale și adevărul ei politic. Produsul, prin falsificarea contextului, apare drept o prelungire a unei lecții de istorie *ilustrată* cu text (uneori versificat), muzică, tramă dramatică etc. sau de învățămînt ideologic (cu temă dată) unde se cîntă în 2, 3 sau mai multe persoane...

— se contează de obicei — prezentîndu-se noua creație de operă românească — pe o așa zisă insuficientă capacitate de discernămînt *cultural* a publicului în ce privește *valoarea noului* (atît în sens pozitiv cît și negativ). Și rezultatul pare invers : *acest* public aci și acum o refuză. După anumite păreri („competente") ar fi vorba despre un anume „apolitism" sau o lipsă de „patriotism" al publicului românesc în ce privește valorile culturale autohtone (în comparație cu publicul muzical din Germania, Franța, Cehoslovacia, Bulgaria, Ungaria ș.a.). Nu cred : în primul rînd tradițiile muzicale naționale în genere nu sînt comparabile între ele și în al doilea rînd am constatat adesea întrucît același public românesc participă *insuflețitor* la *evenimentul artistic*, fie de cea mai „insolită" factură cînd acesta se produce într-adevăr ! Publicul românesc așteaptă să fie *convins* de ceva prin mijloace artistice (adevăr artistic) mai întîi și mai presus de orice, ceea ce îl situează de obicei mult înaintea unor producători de cultură, fie și de avangardă... Și niciodată nu am înțeles de ce din patriotism sau onestitate comunistă cineva trebuie să ia parte la producții artistice tematice submediocre cînd, de fapt cere de la autorul acestora (pe bilet de intrare plătit) un produs *perfect* realizat artistic, care să-i îmbogățească prin virtuțile artei *sunetului*, *culorii*, *imaginii* și *cuvîntului mintea* și *inima*. Dacă mă veți crede pe cuvînt, sînt exact cuvintele unui om simplu, muncitor pe un șantier de pe Ion Șulea cu care am schimbat odată cîteva vorbe într-o stație cînd tramvaiul întîrzia... Ceea ce am subliniat mai sus sînt spusele citate ale interlocutorului meu. Excludem oricum arta spectacolului muzical ca proces verbal (romanțat) de plenară...

— dacă problema nu se pune încă în mod acut, ea se va pune iminent într-un viitor apropiat : colectivele de interpreți ai primei instituții de Operă și Balet a țării trec prin cel mai serios impas de la Eliberare și pînă în prezent ; nu sînt autorizat a vă comunica în acest cadru (nu am nici funcția și nici căderea), gradul de descompletare al cadrelor artistice din grupul de soliști, cor și orchestră al acestei instituții în momentul de față. Poate că responsabilii de resort ne vor da cîteva date. Ne aflăm exact în momentul în care se va produce treptat pierderea publicului *real* de operă datorită deteriorării calității spectacolelor ; motivele sînt *strict* obiective : lipsa de personal artistic corespunzător.

— de deteriorarea spectacolelor de operă se mai leagă (trecînd de la problema creației actuale românești de operă la spectacolul de operă în general) și o serie de probleme de anchiloză și rutină a *interpretării*. Interpretarea este totodată creație și concepție pe care sîntem deopotrivă chemați să ne-o îmbogățim, perfecționăm, stilizăm și *modernizăm*. Problema de fond în ce privește reiterarea concepțiilor de spectacol pe o bază dată (odată cu textul operei) rămîne cea a creativității și a coeficientului de reactualizare a datelor originale într-o viziune tot mai proaspătă, mai vie și mai legată de realitatea generală (materială și spirtuală) a momentului de față. Este o dialectică permanent trăită între fidelitatea față de mesajul comunicat al creatorului de epocă și necesitățile culturale ale unui prezent continuu, în permanentă devenire. Evitarea ei duce iminent la „absolutizarea unor pseudo universale istorice" (după expresia lui Umberto Eco), la înghețare și artificialitate, manierism și superficialitate în concepția de spectacol și în interpretarea muzicală ;

— din toate cele de mai sus ar reieși deci cu evidență o anume necesitate de activizare, în sensul modernizării, a tuturor elementelor ce țin de opera românească actuală, atît sub aspect tematic, cît și artistic (creator și interpretativ). Suscitarea interesului *artistic* al spectatorului (un demers global de înaltă *tehnicitate* culturală în care se întrepătrund toate cele de mai sus), pare a fi unica cale de transmitere a unui mesaj social-politic și patriotic prin intermediul creației de gen ; de la acest nivel (stadiu) și numai de aci încolo, și anume prin îndeplinirea exemplară a funcției artistice, *totul* devine convingător.

Cu sau fără voia lui întreg personalul implicat în procesul creator ce definește un spectacol de operă dă răspuns chestiunilor suscitate.

Ne-am ocupat pînă acum de publicul *real* de operă și de relația dintre acesta și creația actuală de operă românească. Ipotetic ne-am putea imagina o lărgire a bazei acestuia referindu-ne la unele tipuri mai puțin tradițional definite de spectacol muzical, mai suple și mai integrative deci, pasibile a suscita interesul *spectacular* al unor pături mai largi ale populației — nu neapărat și numai a publicului de melomani. Acest lucru, cred s-ar putea realiza printre altele și prin dezvoltarea elementelor de sincretism, de amplificare a surselor de informație, prin apelul la tehnică și aparataj special în cadrul unor *spectacole de muzică și...*, toate la un loc gîndite unitar nu atît sub formă de colaj cît ca *„proiect poetic global"* (J. J. Nattiez). Ar fi un tip de spectacol ce ar evita de la bun început un anume artificios inerent convențiilor clasate ale genului de operă tradițional dezvoltînd interesul pentru muzică și scenă pe căi mai simple și mai directe unui public nu întotdeauna dispus a trece pe la universitatea populară, ceva mai realist, mai pozitiv și mai dinamic.

Aș putea chiar întrevedea o educație a publicului în vederea spectacolului de operă tradițional pornind de la spectacolul multi-media, teatru total și instrumental, pantomimă și dans modern, în contexte mai puțin încărcate cu recuzită și elemente de decor, mai simple, mai directe și mai „democratice" într-un anume fel. Cred că toate teatrele noastre de operă și balet ar trebui să-și pună problema creerii unor studio-uri experimentale în acest sens, care să desfășoare o largă activitate de educație de *spectacol muzical* în rîndurile celor mai diferite grupuri sociale, conform unei stagiuni bine pregătite.

Totodată opera, operele ar trebui să-și întărească aparatura electro-acustică și foto electrică spre a-și putea permite consumarea în spectacol și a unor surse neconvenționale de impact informațional (benzi înregistrate, pelicule și proiecții, sisteme multiple de panoramare a sunetului și imaginilor etc.), menite a suplini perimetrul restrîns al mijloacelor scenice corespunzătoare epocii de formare a genului și a axa spectacolul în realitatea mijloacelor tehnice actuale. O versiune muzeală convinge azi mult mai puțin decît altă dată, aparatajul electric determinînd în conștiința contemporanilor noștri mutații specifice în strategia percepției și *acceptării* unui fapt artistic. Spectacolul de operă trebuie să-și integreze aceste elemente accentuîndu-și prin aceasta capacitatea de inserție în realitatea prezentului și nu izolarea între pereții de sticlă ai unor exponate de muzeu. Pe cînd *creație tehnică* în Opera Română ?

În condițiuni similare ar trebui să funcționeze și spectacolul de balet și pantomimă. Acesta, prin gradul mult mai redus de convenționalism istoric și mai ales prin recursul la eterna gestualizare (ritm) a mișcării interioare, se petrece într-o interrelație intimă cu o muzică funcționînd ca elan abstract, sublimat, gest virtual etc. Dansul și pantomima pot fi componente ideale ale unui spectacol multi-media, de mare actualitate și semnificație culturală azi.

Nicolae Brînduș

CREAȚII ROMÂNEȘTI

Horia Surianu

„DRAGOSTE ȘI JERTFĂ" DE CORNEL TRAILESCU

Momentele deosebite ale istoriei patriei au găsit întotdeauna un răsunet viu, de adeziune totală în rîndul artiștilor care, dornici să fie în centrul acestor evenimente, au creat opere de un puternic legămînt patriotic marcînd astfel prin documente ce au intrat în eternitate fapte de prim ordin pentru existența unui popor : cele istorice și cele culturale. Problema enunțată constituie două aspecte. Primul vizează artiștii direct implicați în momentul istoric. Dar capacitatea omului de a retrăi și a reitera pe plan spiritual unele fapte petrecute în trecut, deschide un al doilea mare aspect cu care este confruntat creatorul dîndu-i-se posibilitatea de a zămisli opere, poate la aceeași incandescentă trăire artistică. Aniversările, comemorările unor evenimente alcătuind ritualul faptelor petrecute în trecut sînt capabile să dezlănțuie aceste stări mai mult ca oricînd. Să ne gîndim la comemorarea Mănăstirii Putna, din secolul al XIX-lea, cînd cei mai mari slujitori ai artei românești s-au întîlnit pentru a reconstitui din punct de vedere spiritual un fapt istoric — înălțarea de către Domnitorul Ștefan a unui lăcaș de cultură care atestă pentru totdeauna existența poporului nostru pe acest pămînt — instaurîndu-se un climat propice creației care a putut evoca atmosfera acelor vremuri străvechi.

Tot astfel, revenind în zilele noastre, aniversarea de către întreaga națiune a centenarului Independenței a demonstrat că existența poporului, prezentă și viitoare, este organic legată de amintirea și retrăirea vie, spirituală a istoriei patriei, fiind o condiție a identității noastre ca națiune, a păstrării cuceririlor strămoșești și a permanenței, continuității și devenirii. În acest sens, trăirile artiștilor noștri izvorîte din rememorarea acestui eveniment, materializată în diverse opere, poartă pecetea luptei pentru libertate, dreptate socială și națională, pentru independența veșnică a României.

Muzica, alături de celelalte arte, confirmă puterea ei de comunicare a acestor nobile sentimente, compozitorii dînd la lumină lucrări în toate genurile dovedind încă odată maturitatea și înțelegerea cu care privesc faptele ce ne condiționează pe noi înșine. Printre cei puternic impresionați de acest important eveniment istoric s-a aflat și compozitorul Cornel Trăilescu. Dorind o comunicare cît mai directă și imediată a ideilor înălțătoare izvorîte din momentul crucial al Războiului de Independență de la 1877, compozitorul Cornel Trăilescu a abordat genul de operă creînd lucrarea *Dragoste și jertfă* pe un libret al dramaturgului Dan Tărchilă, (construit pe scheletul unei piese închinată soldaților căzuți eroic în acest război, sub titlul *Marele soldat*).

Privită dintr-un anumit unghi, opera este poate genul care conține și mijloace mai directe de dialogare cu publicul larg grație cuvîntului, acțiunii scenice și literare (libretul) care, tratate într-un anume fel, pot „atenua" caracterul în genere abstract al limbajului muzical. Desigur, această afirmație nu trebuie privită ca o etichetare a genului și nici ca o proiectare a lui în planul facilului. Din contra !

Însă opera *Dragoste și jertfă* se declară de la început a fi scrisă pentru a putea fi înțeleasă și de „spectatorul mai puțin inițiat". Aceasta înseamnă că lucrarea vizează sferele largii accesibilități dorind astfel să dezvăluie doar momentul de sinceră trăire a sentimentului patriotic avut de compozitor la contactul cu rememorarea faptelor istorice și să-l transmită tot atît de sincer și simplu auditoriului.

Compusă în 1977, *Dragoste și jertfă* se înscrie pe linia ultimelor două opus-uri semnate de Cornel Trăilescu : baletul *Primăvara* (1971) și opera istorică *Bălcescu* (1974) în care ideile de libertate și dragoste de patrie sînt directoare. Momentele semnificative, am spune chiar hotărîtoare pentru destinele acestui popor, sînt surprinse cu aceeași putere de intuiție și în *Dragoste și jertfă* — lucrare apreciată și distinsă cu premiul I la Festivalul Național „Cîntarea României", ediția a II-a (atît compoziția cît și spectacolul montat pe scena Operei Române în regia lui Hero Lupescu).

Subiectul operei, desfășurat în trei acte (8 tablouri), este o poveste simplă de iubire între doi tineri țărani (Gheorghe și Iulia), petrecută într-un sat dobrogean, a cărei oficializare prin căsătorie este curmată violent de niște mercenari din oastea turcească trimiși să incendieze satul (actul I). Povestea de iubire, senină și frumoasă la început, se transformă în suferință (în actul al II-lea) datorită prigoanei la care e supus Gheorghe în satul natal, unde se refugiase împreună cu țăranii dobrogeni, fiind proscris în urma unor încercări mai vechi de a instiga lumea la revoltă împotriva boierului Strunga. Dar nici hărțuirea lui Gheorghe și nici chinurile la care e supusă Iulia, arestată de arendașul Aroneanu pentru a-l atrage pe Gheorghe în capcană, nu pot distruge legătura dintre ei bazată pe alegere sinceră și iubire pură. Izbucnirea Războiului de Independență pune capăt suferinței lor. Cuvîntul mobilizator al lui Mihail Kogălniceanu, care proclamă independența României, hotărîrea țăranilor, și în primul rînd a lui Gheorghe și a Iuliei, de a pleca voluntari pe front în armata română atestă calitățile sufletești ale poporului nostru, luptele date pe fron-

tul românesc (în actul al III-lea), încrederea soldaţilor în victorie, întîlnirea patetică a celor doi eroi pe cîmpul de luptă, moartea Iuliei care constituie momentul jertfei pentru nobilul sentiment — dragostea de patrie, iar în final, înălţarea steagului victorios al românilor, purtătorul lui fiind ţăranul erou Gheorghe, orientează acţiunea povestirii de la suferinţă spre fericire, spre idealul de veacuri al poporului care se vede împlinit prin independenţa patriei. Astfel puritatea iubirii celor doi ţărani români se identifică cu dragostea de patrie, iar jertfa Iuliei, reprezentînd jertfa tuturor ostaşilor căzuţi în acest război, este cea mai puternică dovadă de sinceritate a acestor sentimente.

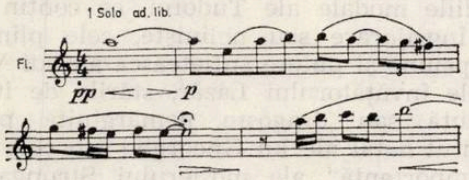
Povestirea, deşi simplă, bazată pe o schemă de genul : iubire — suferinţă — dragoste de patrie — jertfă — împlinire urmînd un fir natural al desfăşurării evenimentelor, apare plină de semnificaţii, de simboluri. Muzica stabileşte o legătură permanentă cu textul, realizînd corelaţii semantice cu profunde semnificaţii muzicale în desfăşurarea acţiunii, exprimate în special prin unele instrumente devenite „adevărate personaje", dar şi prin lumea sonoră specifică situaţiilor povestirii sau caracteristică unor personaje. Apariţia alături de cei doi eroi şi a altor personaje cu implicaţii semantice, respectiv figuri de ţărani (cum sînt Vasile — tatăl Iuliei, Tudora — mama Iuliei, Limbău — ţăran transilvănean, Lică şi Trică) precum şi de intelectuali progresişti (Kogălniceanu, Lazăr — învăţătorul, Doctorul), conduc desfăşurarea muzicală spre ipostaze diferite permiţînd îmbogăţirea lumii ideatice sonore.

Un rol hotărîtor, atît în acţiune cît şi în muzică îl au masele, reprezentate muzical prin coruri expresive sonor şi scenic. Urmînd schema povestirii, corurile apar transformate succesiv dezvăluind astfel sentimente :

idilice (senine) — tragice — revoluţionare — dramatice — sublime (înălţătoare).

Dacă analizăm pe scurt corelaţiile celor două scheme, cea a povestirii şi cea a transformării corurilor, observăm o formă simetrică şi generatoare în sfera semanticului. Iubirea (pură !) implică împlinirea ; o astfel de iubire comportă seninătate (element idilic), împlinrea presupunînd totodată înălţare (sentimentul sublimului), deci o realizare a sentimentelor pe un plan superior. Suferinţa — element al tragicului — se poate transforma în unele momente în jertfă care presupune accente dramatice. Axa de simetrie o formează dragostea de patrie care condiţionează deseori, iar în cazul nostru absolut cert, sentimentul revoluţionar. Plasarea acestor stări de trăiri şi sentimente pe un loc central şi în operă, generează ideea de bază în jurul căreia se brodează acţiunea literară şi muzicală. De fapt titlul constituie o sinteză perfectă a lucrării nu numai pe plan ideatic, dar şi pe cel al formei. Dragostea de patrie — este împlinită prin jertfă, împlinire ce se realizează la un nivel superior (idee care dăinuie din vremurile mitice), jertfa producîndu-se în planul formei chiar în zona secţiunii de aur a întregii opere. Indiferent dacă acest act al compozitorului şi al libretistului a fost sau nu intenţionat, el a rezultat din necesitatea construirii unei lucrări echilibrate în care tensiunea dramatică trebuia etalată cu eficacitate maximă. Dezideratul a fost înfăptuit !

Elementele de bază cu care a realizat compozitorul această operă sînt variate. Cele trei, enunţate mai sus, respectiv rolul unor instrumente de orchestră, rolul unor voci soliste şi rolul corurilor, depăşesc nivelul constructivist fiind chiar elementele de bază în realizarea nivelului de sensuri, de legătură text — muzică. Oprindu-ne puţin, în parte, asupra lor, constatăm că instrumentele joacă, din acest punct de vedere, un rol deosebit. Ele funcţionează ca vestitori sau rezonatori pentru faptele ce se petrec pe scenă, lucru ce ne-a determinat să insistăm asupra lor în această analiză. Cornul asimilat cu buciumul şi flautul cu fluierul sînt instrumentele purtătoare de mesaj naţional, reprezintă graiul nostru românesc. Dacă cornul îşi răspîndeşte semnalele peste tot pe parcursul lucrării învăluind atmosfera cu sonorităţi calde, dînd speranţa în iubire, dar şi în luptă, constituind instrumentul liant în desfăşurarea acţiunii (cu rol de echilibrare a trăirilor extreme), flautul deţine ponderea în unele momente deosebit de importante, fiind mai mult decît un simbol, un personaj real despre care se vorbeşte pe scenă. El este purtătorul dorului şi al atmosferei de nostalgie după plaiurile româneşti, el face parte organic din viaţa ţăranilor aflaţi pe front, sau din tristeţea şi suferinţa lui Gheorghe datorate pierderii fiinţei dragi. Întotdeauna figurînd un desen de factură modală, flautul rămîne cu valenţe semantice fixe.



Instrumentul care se individualizează pe toată întinderea operei deţinînd un important rol de anticipare sau ecou al faptelor de pe scenă este timpanul. Participarea lui la momente de trăire dintre cele mai contrastante se realizează printr-un proces de transformare a posibilităţilor expresive. El poate astfel să treacă din vîltoarea jocului încins la nunta celor doi eroi, la tristeţea care-i cuprinde pe ţărani după atacul turcilor sau de la violenţa luptei pentru cucerirea redutei la atmosfera sărbătorească din final, de după victorie. Timpanul nu însoţeşte deci acţiunea ci face parte integrantă din ea.

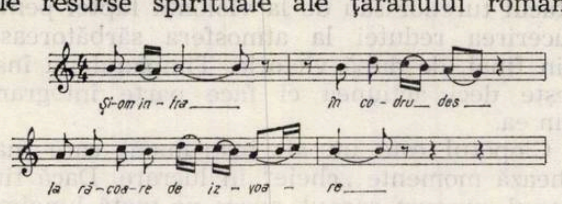
Clopotul este un alt instrument care marchează momente „cheie" în lucrare. Dacă timpanul, precum cornul, apare pe toată lungimea lucrării, clopotul, asemeni flautului, face parte din instrumentele cu valenţe semantice care se întîlnesc într-o sferă mai restrînsă. Amintirea

Iuliei, accentele funebre sînt bine marcate de sunetele lui constituind un exemplu de tensiune expresivă.

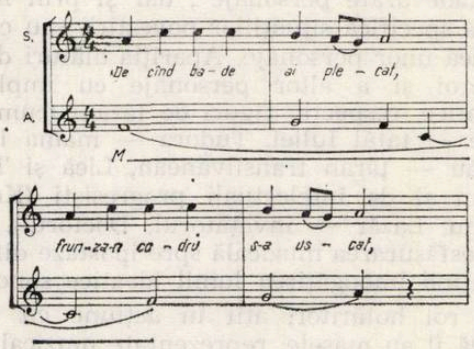
De asemenea, remarcăm şi existenţa altor instrumente pe care le-am putea numi adiacente, cum sînt trompetele sau oboiul, care continuă şi lărgesc sfera de acţiune a celor amintite, cu rol precis în acest plan al sensurilor. Trompetele se aliază cornilor mărindu-le incisivitatea în semnalele de luptă sau strălucirea în atmosfera sărbătorească, iar oboiul lărgeşte mesajul de tristeţe al flautului în povestirea lui Gheorghe despre tatăl Iuliei care a căzut pe front ca un brav soldat român. Desigur, problemele de orchestraţie rămîn deschise, dar am vrut să subliniem că aceste instrumente prin tratarea lor ies din sfera simplei orchestraţii sau a acompaniamentului reliefîndu-se ca adevărate „personaje muzicale" care participă activ la povestire deţinînd roluri precise în desluşirea sensurilor.

Vocile soliste, respectiv eroii acţiunii, devin interesanţi din punct de vedere muzical, dacă ne referim tot la zona semanticii avînd în vedere preocuparea de bază a compozitorului de a corela cele două limbaje — literar şi muzical — la acest nivel. Desigur, tratarea vocilor (de la vorbit la cîntat), dar în primul rînd desemnarea lor muzicală, au constituit probleme de mare însemnătate în conceperea lucrării. De asemenea, alegerea numelor şi structurarea personajelor (prezentată de noi pe scurt la început), au fost tot atîtea greutăţi şi pentru libretist. Dar odată realizate aceste lucruri, rolul compozitorului a devenit capital deoarece la nivelul sensurilor trebuia să construiască muzica fiecărui personaj în funcţie de importanţă, caracteristică, rol, situaţie etc. Melodiile modale ale Tudorei, ce conţin tristeţe, îngrijorare sau nelinişte, cele pline de înţelepciune şi putere sufletească ale lui Vasile sau ale învăţătorului Lazăr, stările de iubire, suferinţă sau dragoste nemărginită pentru pămîntul natal ale lui Gheorghe sau cele pline de „importanţă" ale moşierului Strunga sînt realizări în acest sens. S-ar putea remarca totodată apariţia lui Kogălniceanu care printr-o melodie gravă şi solemnă marchează importanţa momentului istoric.

Un exemplu de forţă expresivă care caracterizează starea personajului este melodia modală, simplă, a lui Gheorghe, care deşi plină de jale, de durere, (pentru fiinţa iubită) apare totodată pură şi senină scoţînd la iveală bogatele resurse spirituale ale ţăranului român :



În general intonaţiile modale, pe care compozitorul Cornel Trăilescu le atribuie personajelor ţărani sau proveniţi din ţărani (cum este învăţătorul Lazăr), înveşmîntate în special armonic, predomină, dovedind o preocupare pentru apropierea de folclorul românesc. Poate mai mult ca oriunde în această operă sonorităţile lumii modale sînt prezente în coruri. Există o explicaţie adevărată deoarece corurile, după cum am mai afirmat, reprezintă masele. Migraţia trăirilor, la început dezorientată datorită invaziei turcilor şi apoi din ce în ce mai clară transformîndu-se din migraţie în drum orientat pentru a se ajunge la o stabilitate veşnică, se poate urmări uşor prin scenele de mase care conţin o sugestivă forţă. Muzica modală devine spre sfîrşit o combinaţie tono-modală în care se aud ecourile cîntecului de mase încheindu-se totul într-un major luminos. Corurile trec prin toate stările actiunii, de la caracterul funebru la strălucirea jocului nostru popular sau de la momentele de speranţă la cele de împlinire spirituală care produc muzici sărbătoreşti, optimiste. Însă în nici un moment bogăţia folclorului nu se dezminte fiind exploatată în mai toate intervenţiile corului :



Importanţa urmăririi textului la nivel semantic, realizat muzical prin unele procedee arătate în prezenta analiză, a dus la conceperea unei lucrări de largă accesibilitate. De asemenea, întrebuinţarea unui material sonor (sinteza tono-modală) prin care nu s-a depăşit puterea medie de receptare a muzicii, a făcut ca opera *Dragoste şi jertfă* să se poată adresa la modul simplu şi direct unei categorii largi de auditori. Structurarea formală, bazată pe melodii de largă respiraţie sau pregnante ritmic, constituite în fraze muzicale ce pot fi clar delimitate şi percepute, are acelaşi dar de a duce la o uşoară asimilare a muzicii şi în special a sensurilor muzicale care sînt legate strict de text.

La aceste succinte concluzii putem sublinia încă o dată importanţa abordării unui asemenea subiect — moment capital în istoria naţiunii noastre — şi capacitatea vie şi sinceră a compozitorului Cornel Trăilescu de a evoca marele eveniment istoric care a fost Războiul de Independenţă de la 1877. Numai prin atacarea unor astfel de teme majore tabloul „operelor istorice" din muzica românească va tinde să constituie o parte importantă din marea frescă a istoriei naţionale visată de înaintaşii noştri.

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

În vizită la Gruiu

Una dintre acțiunile inițiate de Conducerea Uniunii comopzitorilor, componentă a vastului program de legătură cu masele și îndrumare a activității artiștilor amatori, a fost întîlnirea cu locuitorii comunei Gruiu, județul Ilfov. Loc pitoresc, încadrat de lacul Snagov și Căldărușani, cu oameni întreprinzători și în aceeași măsură preocupați de frumusețile artei și de viața cul-

turală. Ne-au demonstrat-o deopotrivă ferma de 400.000 de păsări a Cooperativei Agricole Colective și sera lui Costache Sandu pe care le-am vizitat. O demonstrează cele trei cămine culturale, opt școli și cinci grădinițe de care dispune comuna. Dar mai ales spectacolul oferit pe scena Căminului cultural din Gruiu, prin care formațiile locale s-au întrecut spre a da replica „pe viu" discuțiilor pe care muzicologul Petre Brâncuși, președintele Uniunii compozitorilor și muzicologilor, le-a propus cetățenilor de aici, în legătură cu locul muzicii în viața spirituală a satului socialist. Temă generoasă care implică trimiteri la înseși izvoarele acestei

arte — creația folclorică. Dar, înainte de aceasta, să vedem care este locul satului în aria de inspirație a compozitorilor, așa cum ni s-a relevat el în cuvîntul muzicologului Vasile Tomescu — care a surprins firul neîntrerupt al legăturii artei muzicale cu spiritualitatea înflo-

rind în mediul sătesc, sau al compozitorului Theodor Grigoriu care a pus în lumină cîteva din creaţiile simfonice contemporane inspirate din viaţa satului românesc. În acelaşi sens, compozitorul Laurenţiu Profeta a subliniat latenţele folclorului şi importanţa lor în determinarea melodicii, ritmurilor şi formelor în care compozitorii îşi făuresc deseori cîntecele, aducînd ca exemplu piesa lui Radu Paladi — *Sună cîntec făurar* — omagiu celor ce slujesc pe ogoare bunăstării întregului popor. Cu acest prilej, Laurenţiu Profeta a oferit un dar comunei Gruiu : *Dulce iarnă românească*, pe versuri de Flavia Buref, în primă audiţie.

Pe aceleaşi coordonate, comopzitorul Teodor Bratu a prezentat cîteva din lucrările corale dedicate vieţii noi a satului românesc, acest SAT, scris cu litere mari, care a dat ţării atîţia cărturari, oameni de artă şi ştiinţă.

Care este locul muzicii în viaţa spirituală a comunei Gruiu ? Ne-a răspuns la întrebare — aşa cum spuneam — spectacolul pe care corul de copii al Şcolii generale din Gruiu (dirijat de Florica Buhuş), căruia i s-au alăturat solidar grupul vocal de muzică cultă al căminului cultural Ciolpani (dirijor Mariana Popa), grupul coral din Tîncăbeşti (dirijor Alexandru Neagu), grupul folcloric „Ilfoveanca", Ansamblul folcloric „Săbărelul" (avîndu-i ca solişti pe Elena Dincă, Nicolae Gheorghe şi Nicolae Racoceanu) l-au oferit cu entuziasm oaspeţilor — reprezentanţi ai creatorilor a căror operă ei o tălmăcesc cu talent şi responsabilitate. Slujitorii muzicii de aici au ales pentru acest prilej piese corale de Emil Lerescu, *(Cîntec Pionieresc)*, Sabin Pautza *(Slavă ţie, Românie)*, Ludovic Paceag *(Românie, dragoste măreaţă)*, Mircea Neagu *(Să ne-alegem gospodarii)*, Doru Heţep *(Patrie, credinţa mea)*, Gheorghe Bazavan *(Spune, cuce, numai mie)*, George Grigoriu *(Partid cîrmaci)*, Vasile Popovici *(Veniţi în ale noastre rînduri)*, Teodor Bratu *(Am ales un om de omenie)*.

Momentele folclorice realizate şi ansamblul de dansatori ai „Săbărelului" s-au remarcat prin profesionalism. O notă aparte pentru cîntăreaţa Pitu Didina, din comuna Tamaş-Corbeanca pentru versiunea conferită baladei haiducești *Cînd văzui că nu mai vine*, o emoționantă solie a adevărului stilistic, golit de orice învesmîntare spectaculară, superfluă.

Invitată de Uniunea compozitorilor, violonista Liliana Ciulei a interpretat — cu binecunoscutul său talent şi seriozitate — *Balada* de Ciprian Porumbescu.

Întîlnirea aceasta a compozitorilor cu locuitorii comunei Gruiu, venită în întîmpinarea alegerilor de deputaţi de la 9 martie, a fost sărbătorită şi prin două cîntece dedicate acestui eveniment : *Cîntec de alegeri* de Gheorghe Dumitrescu şi *Votul nostru-i semnul demnităţii* de Teodor Bratu.

Michaela Roşu

Cenacluri

Plenara Comitetului de conducere al Uniunii compozitorilor din 26 ianuarie a analizat, pe baza referatelor expuse de Aurel Stroe, Ştefan Niculescu, Octavian Lazăr Cosma şi Viorel Cosma, probleme legate de *Angajamente, responsabilităţi şi perspective ale tinerilor compozitori şi muzicologi.*

CENACLURI. *Probleme actuale ale istoriografiei muzicale,* au constituit tema cenaclului secţiei de muzicologie şi critică muzicală care a avut loc luni 21 ianuarie. Cu acest prilej, muzicologii Vasile Tomescu, Elena Zottoviceanu şi Gheorghe Firca au prezentat comunicările referitoare la : *Continuitate şi originalitate în cultura muzicală în lumina relaţiilor est-vest, Despre o istorie europeană a muzicii* şi, respectiv, *Modalul — teren de convergenţă al stilurilor naţionale moderne* (ultimul publicat în revista Muzica nr. 2/1980 în limba franceză) comunicări pe care aceşti muzicologi le-au susţinut în cadrul dezbaterilor pe aceeaşi temă desfăşurate la Praga în luna iulie 1979. ● În cadrul cenaclului secţiei de muzică simfonică de luni 4 februarie, compozitorul Theodor Grigoriu a vorbit despre *Estetica imaginii sonore contemporane.* ● O săptămînă mai tîrziu, a avut loc o audiţie de muzică norvegiană contemporană cuprinzînd *Simfonia nr. 2, op. 22* de Klaus Egge, (partea I), prima parte din *Concertul pentru pian şi orchestră* de Finn Mortensen, *Nocturna,* pentru cor mixt, de Alfred Janson, *Elegie* de Tor Brevik, *Chroma* de Sigurd Berge şi *Cavatina cambiata* de Finn Arnstad, program prezentat de compozitorul Wilhelm Berger. ● *Aspecte ale contrapunctului modern* au constituit obiectul dezbaterilor din cadrul cenaclului din 18 februarie pe baza referatelor prezentate de Zeno Vancea, Liviu Comes şi Adrian Raţiu. ● Cenaclul tinerilor compozitori, din 25 ianuarie, a analizat următoarele lucrări : *Monolog* pentru clarinet şi percuţie de Dan Timiş, *Dixtuor* de Mihai Damian, *Cîntec în portiţă,* cor mixt pe versuri de Elena Văcărescu de Cristian Petrescu, *Cînd aud cucul cîntînd,* cor pe voci egale de Eugenia Duţă. ● Luni 21 ianuarie, compozitorul Aurel Stroe a fost invitatul cenaclului tinerilor muzicologi pentru a-şi prezenta opera *Orestia II* în versiunea realizată de Avignon.

CÎNTECE ŞI PIESE CORALE DEDICATE ALEGERILOR : *Să votăm cu-nsufleţire* de Gheorghe Bazavan pe versuri de Crişan Constantinescu, *Votăm al ţării sfat* de Gheorghe Carp pe versuri de Viorel G. Cosma, *Vom alege pe cei harnici* de Ştefan Andronic, versuri de Nicolae Nasta, *Votul nostru-i semnul demnităţii* şi *Vom alege-n sfatul ţării* de Teodor Bratu pe versuri proprii, *Cîntă ţara ca vioara* de Vasile Donose pe versuri proprii, *Azi votează ţara-ntreagă* de Vasile Timiş, versuri Constantin Cîrjan, *Votul nostru* de Mircea Neagu pe versuri de Traian Iancu, *Ne alegem deputaţii* de Constantin Romaşcanu, versuri Nicolae Dumbravă, *Cîntec nou, cîntec de votare* de Dumitru D. Stancu pe versuri proprii, *Votăm cu bucurie* pe versuri de Ioan Socol şi *Vom alege fiii ţării* pe versuri proprii, de Iovan Miclea.

NOI LUCRĂRI LA BIROUL DE MUZICĂ SIMFONICĂ, DE CAMERĂ, OPERĂ ŞI BALET : *Sinfonietta sylvana* de Tudor Ciortea, *Piesă de concert pentru orchestră de suflători şi percuţie* de Ludovic Feldman, *Oratoriul de cameră* de Şerban Nichifor, *Drumuri în lumină* de Vlad Ulpiu, *Concert pentru marimbafon, cvartet de coarde şi orchestră de coarde* şi *Concert pentru syntheseiser, acustic piano, electric bass, baterie şi orchestră* de Adrian Enescu, *Trei strigături de alean,* pe versuri populare de Nicolae Brînduş, *Verxierspiel für Orgel* de Hans-Peter Türk, *Timpul care arată nordul* de Liviu Dandara, *Consonata* — piesă pentru pian — de Adrian Iorgulescu.

FIGURI ALE ŞCOLII INTERPRETATIVE ROMÂNEŞTI

Florica Musicescu

Au trecut, anul acesta, 10 ani de la plecarea din viaţă a profesoarei de muzică şi pian Florica Musicescu. Pentru cine doreşte să cunoască datele sale biografice, ghidul, pe care cu multă conştiinciozitate l-a alcătuit Marta Paladi la Editura muzicală, este edificator. De aceea nu vom vorbi nici de ascendenţa sa prestigioasă pentru cultura muzicală românească, nici de profesorii săi din străinătate care i-au dat prima cristalizare a cunoştinţelor, nici de numărul, numele sau chiar renumele discipolilor săi şi nu vom comenta nici confirmarea oficială care s-a făcut prin acordarea, după alte trei distincţii, a titlului de artist şi apoi de profesor emerit, conferiri care, aparţinînd contemporanilor, nu reprezintă întotdeauna un gir şi în ierarhia pe care timpul o stabileşte ulterior. Însăşi Florica Musicescu spunea, citîndu-l pe Diderot : „Elogiul contemporanilor noştri nu este niciodată curat, curat este doar acela al posterităţii". Dar, cu toată recunoaşterea oficială a personalităţii sale, exigenţa faţă de sine — izvorul cunoscutei sale exigenţe şi faţă de alţii — o făcea să mărturisească : „Să nu credeţi că, dacă am avut norocul să am o serie de elevi străluciţi, în frunte cu Lipatti, sînt o mare personalitate artistică. Tot aşa de mari artişti ar fi devenit aceste talente şi dacă ar fi avut alt îndrumător. Nu vă amăgiţi cu asemenea rezultate. Nu veţi

putea face din mine niciodată un subiect de monografie şi nici de vreo lucrare beletristică...". Aceste cuvinte spuse cu puţine zile înaintea morţii sale, nu pot fi suspectate de obişnuita falsă modestie.

Ne vom strădui să ne explicăm în cîteva cuvinte, de ce pînă astăzi, după 10 ani, se resimte lipsa acestei profesoare, lucru cu atît mai curios cu cît Florica Musicescu nu a lăsat nici o lucrare scrisă, nici un studiu asupra metodei şi activităţii sale, ci doar cîteva sporadice idei strecurate în scrisori, rapoarte de activitate sau reproduse de elevii săi din explicaţiiie de la clasă. Nu vrem prin aceasta să facem un elogiu — cum s-au grăbit unii care au comentat favorabil faptul că s-a consacrat exclusiv activităţii practice. Nu o vom comenta nici nefavorabil, pentru că necesitatea sau putinţa de a teoretiza actul practic nu este în relaţie directă cu valoarea acestui act ; de aceea marii esteticieni nu au fost întotdeauna şi marii artişti şi nici viceversa. Sînt domenii care pot sau nu fuziona, fără ca prin aceasta să se influenţeze valoarea fiecăruia. Esenţial este — după cum spunea uneori la clasă şi Florica Musicescu — să-ţi dai seama de aceasta, pentru a nu-ţi jigni de pildă o activitate artistică autentică prin surogate de cercetări teoretice, sau invers. Sau şi mai grav este cînd ţi le jigneşti pe toate. Florica Musicescu s-a oprit exclusiv la activitatea practică de predare, deşi sînt serioase indicii şi asupra capacităţii sale de explicare teoretică a proceselor, şi chiar de cercetare ştiinţifică. Dar, cu francheţea care o caracteriza pînă la brutalitate, nemenajîndu-se niciodată nici pe sine, a refuzat invitaţiile făcute de a-şi scrie metodica şi ideile sale, neconsiderîndu-se încă pregătită pentru aceasta. Mai tîrziu, cînd îşi aştepta cu linişte, demnitate şi stoicism, sfîrşitul, mărturisea : „M-am gîndit foarte mult în ultimele săptămîni, la sinteza unui învăţămînt muzical, nu numai pianistic, ce s-a decantat după o viaţă de muncă şi după atîtea experienţe trăite cu elevii mei. Nici nu mi-ar fi fost cu putinţă pînă în ultimii ani să pot formula unele adevăruri, de care abia acum sînt sigură. Am căutat mereu. Fiecare nouă teorie mă atrăgea. Să fac o sinteză ? Dar anumite coordonate ale adevărurilor artistice se statornicesc tîrziu...".

Această preocupare zămislise demult în mintea profesoarei. În calitate de şefă de catedră menţiona într-un raport de activitate din anul 1958 : „În ce priveşte învăţămîntul la catedra de pian principal de la „Conservatorul Ciprian Porumbescu", în cei 10 ani de existenţă a republicii noastre, ceea ce îl caracterizează este accentuarea şi generalizarea în catedră a preocupării intense şi continui de a face din disciplina pianului un învăţămînt ştiinţific de înaltă calificare... Colectivul de pian principal încearcă elaborarea unei lucrări avînd ca temă : «Contribuţii la stabilirea şi lămurirea unor probleme fundamentale în studiul — pe baze ştiinţifice — al pianului şi al interpretării muzicii pentru pian». Fiecare profesor va trata un aspect deosebit din temă şi lucrarea e menită pe de o parte să reflecte caracterul ştiinţific al predării pianului, astăzi, pe de altă parte, să constituie un îndreptar pentru studenţii noştri". Deşi au trecut două decenii şi dezideratul nu s-a realizat, acumulările cantitative au început : comunicări la sesiuni ştiinţifice, articole, studii a căror valoare o va stabili timpul.

Florica Musicescu nelăsînd deci nici o lucrare care să-i supravieţuiască, pe care generaţia tînără de astăzi dar mai ales cea de mîine să o poată analiza cu obiectivitate, eliberate de sentimentele sau resentimentele contemporane, cum va mai apare mîine figura profesoarei Florica Musicescu, cînd relatările celor care au cunoscut-o vor fi aidoma descrierii mirosului unor flori pe care nu le-ai văzut niciodată. Acest „concret" pe care istoria îl cere pentru a ierarhiza valorile, să fie oare total absent ? Considerăm că nu şi iată de ce : importanţa nu numai informativă ci şi formativă a învăţămîntului şi mai ales a unui învăţămînt artistic, este de mult cunoscută. În fazele dezvoltării şi cristalizării datelor psihologice, la copii, adolescenţi, la tineri în prima lor etapă, influenţele s-au dovedit, şi nu o dată, determinante. Este legea progresului uman, la care contribuim cu toţii în mai mare sau în mai mică măsură, perpetuîndu-ne existenţa şi utilitatea prin ceea ce continuăm să transmitem în formele reconfigurate ale celor pe care i-am influenţat. Faptul că lipsa dintre noi a profesoarei Florica Musicescu o simt toţi cei care au cunoscut-o şi-i continuă profesia, într-o formă atît de acută, chiar după 10 ani de la dispariţia ei, — încît fiecare din noi, fără să ne mărturisim, în comisiile noastre, în şedinţele noastre profesionale, avem parcă nevoia de a lăsa liber primul scaun, pentru prezenţa ei virtuală, pentru a ne cruţa de urma chiar şi a celei mai vagi senzaţii de impostură din partea noastră, — demonstrează că, încă activ, procesul său formativ, sfaturile, concluziile şi amintirea sa, sînt în prelucrarea noastră conştientă sau subconştientă. Să profităm de această etapă pentru a presăra cîteva seminţe din bogata recoltă pe care ne-a dat-o, generaţiilor care nu au cunoscut-o, prin relatarea mărturisirilor sale de credinţă profesională şi umană, din care extragem : „În faţa unui text muzical, dacă ochiul va informa cu aproximaţie, urechea, la rîndul ei, va comanda cu aproximaţie şi degetele vor executa tot cu aproximaţie. Rezultat, prost".

„După mine, odată ce instrumentistul îşi cunoaşte la perfecţie instrumentul din care cîntă şi acela de care se serveşte pentru a cînta, dacă este artist, adică dacă nu fotografiază numai un text muzical cu cea mai mare perfecţie şi în cele mai mici amănunte, ci vrea să de-a viaţă bucăţii pe care o interpretează şi calitatea de emoţie pe care i-o trezeşte acea bucată, are să

o facă fără voia lui. Adică nu va fi mulţumit pînă ce sunetele nu vor avea calitatea potrivită şi raportul dintre ele nu va corespunde cu ce-i sună în cap...".

Această permanentă fuziune între făurirea imaginii muzicale a piesei şi rezultanta sonoră care o reprezintă — imaginea artistică precedînd munca instrumentală — constituie o coordonată de bază a pedagogiei sale. Şi mai clar, ea precizează acest lucru în cuvintele : „Ideal ar fi dacă pianistul ar putea înţelege textul pe care-l va studia mai înainte de a-l încerca la instrument... adică să detecteze limbajul compozitorului doar cu ajutorul auzului. Numai dacă cineva cunoaşte la perfecţie o limbă o poate citi şi vorbi cu adevărat liber".

„Fiecare detaliu să-l raportezi la întreg ...Nu căutaţi note, ci sensuri..., „Sensurile jocului secund", ca să întrebuinţez definiţia lui Ion Barbu... Voi sînteţi actorii textului, nu cronicarii lui... Aplică cu forţă, nu cu brutalitate"...

„Nu pot trece cu uşurinţă la elevii mei, peste anumite slăbiciuni de ordin profesional ; nu pot să nu semnalez pericolul perpetuării acestor slăbiciuni, care pot să micşoreze, să anihileze chiar, valoarea pozitivă a altor aspecte ale lor".

„Să nu ne grăbim să ne bucurăm de valorile muzicale pe care le intuim, le simţim atît de bine într-o piesă aleasă. Textul trebuie supus unei observări atente, lucide, cu obiectivitate dusă la extrem, imaginea pe care ne-am format-o trebuie confruntată permanent cu textul, pentru ca eventualele erori să fie eliminate în stadiul de început al muncii, cînd reflexele sînt doar la suprafaţă".

Pe aceeaşi linie de conduită Florica Musicescu nu încuviinţa prezentarea elevilor săi la concursurile internaţionale, pînă cînd pregătirea lor nu i-ar fi îndreptăţit, virtual măcar, să poată obţine primul loc. Pînă şi prezentarea lui Dinu Lipatti la Concursul de la Viena s-a făcut exclusiv din iniţiativa părinţilor, care-şi doreau cît mai repede lansat copilul, Florica Musicescu considerînd că încă nu este copt momentul. Chiar dacă este vorba de o exagerare în această scrupulozitate, nu putem să nu recunoaştem că riscurile debuturilor premature — la care astăzi asistăm atît de des — sînt mai mari decît cele puţin întîrziate. Din citatul dat observăm că în acelaşi fel gîndea şi pregătirea pieselor de către interpreţi, solicitînd cu atîta insistenţă realizarea scrupuloasă a laturii artizanale, de pe fundamentul căreia să-şi ia apoi zbor concepţia de interpretare, evitînd deci abordarea ei înainte de cunoaşterea şi stăpînirea în cele mai mici amănunte a textului muzical.

În următoarele cuvinte îşi dezvăluie parcă, caracteristica propriei sale şcoli : „Însuşirile naturale ale pianiştilor diferă, talentele sînt de diferite calibre, dar ceea ce face şcoala adevărată, este pregătirea temeinică, egală pentru toţi".

Lipatti mărturisea deseori că datoreşte profesoarei sale, în întregime realizarea meşteşugului său pianistic. „Tehnica instrumentală — scria Florica Musicescu —, în înţelesul cel mai larg şi mai înalt al cuvîntului, ar fi ansamblul unor reflexe speciale, dobîndite cu răbdare şi trudă de artist, pentru a face din instrumentul din care cîntă, parte organică lui, gata să răspundă cu precizie la cerinţele expresiunii muzicale, în toate nuanţele ei".

Florica Musicescu nu a fost numai o muziciană de înaltă calificare, care sesiza textul muzical în toate celulele sale componente, clarificînd admirabil structurile limbajului său ; nu a fost numai artista care reuşea să înglobeze toate aceste elemente în unitatea întregii piese, redînd cu pregnanţă presiunea contextului muzical, dar ea şi-a luminat apostolatul său de o atitudine de înaltă etică profesională şi morală care o făceau intransigentă pînă la duritate. Un fel de animism îi domina concepţia, considerînd de datoria ei să apere cu străşnicie templul artei, de invazia pseudovalorilor care nu ocolesc nici un sector. Deviza lui Lipatti : „Nu vă serviţi de muzică, ci serviţi-o", este varianta expresiei sale : „Nu învingeţi ci slujiţi". Legată de această atitudine este credinţa sa că, fără caracter, indiferent de însuşirile muzicale, nu poţi realiza „marea artă" ; „deficienţele în acest caz vor fi vizibile în fiecare frază pe care o cînţi". Această latură etică a fost sesizată foarte bine şi de renumitul pianist şi pedagog Guido Agosti, care îi scria în 1967 : „Mi-a fost dat să admir profunzimea dragostei dumneavoastră pentru artă, lărgimea experienţei dumneavoastră, înţelepciunea şi nobila eleganţă morală prin care ştiţi să îmbinaţi omenia cu intransigenţa artistică. O lecţie preţioasă de care niciodată nu e prea tîrziu pentru a profita".

În palmaresul profesoarei întîlnim numeroase asemenea elogii : „Conservatorul din Geneva îi oferă catedra de virtuozitate pe care ea o refuză neînţelegînd să-şi părăsească ţara ; Rudolf Fischer, rectorul Conservatorului din Leipzig îi mărturiseşte : „Contactul cu dumneavoastră înseamnă pentru mine — iertaţi-mi această expresie egoistă — un mare cîştig" ; Yehudi Menuhim o invită să ţină cursuri la Conservatorul său de lîngă Londra „pentru a ne inspira şi a ne dărui din arta şi experienţa dumneavoastră" ; Nadia Boulanger îi califică cursul ţinut la Conservatorul american de la Fontainbleau : „un curs de neuitat" ; pentru a nu mai aminti permanentele invitaţii în juriile internaţionale ale concursurilor de pian, în care prezenţa sa a fost întotdeauna socotită centrală.

O caracteristică pregnantă a Floricăi Musicescu era şi plasticitatea limbajului său, de natură să facă aproape inutilă orice explicaţie suplimentară. Iată cîteva din aceste expresii : „Nu vreau bunăvoinţă, vreau voinţă pură". Cînd elevul era neatent la ce face : „părăseşti necontenit postul de comandă".

„Caută a forma o mînă cu 10 degete, cu alte cuvinte să resimți cele două mîini ca o singură pîrghie ce acționează la comanda scoarței cerebrale, nefragmentată".

„Din sunet în sunet, ...nu pune sunet lîngă sunet".

„Degetele tale vor să lovească, nu vor să meargă" etc.

Și expresia care oglindește poate cel mai complet întreaga atitudine profesională a Floricăi Musicescu și mai mult decît atît, întreaga sa viață, închinată exclusiv muzicii, este : „Nu fă muzică, ci fii permanent în muzică".

Am evitat să citez și expresiile chiar foarte dure dar nu mai puțin plastice, pe care le adresa unor elevi care nu aveau altă vină decît cel mult aceea de a nu fi destul de dotați. Deși bine intenționată, aceste cuvinte lăsau uneori urme adînci. Din respect pentru memoria acestei personalități, n-am considerat necesar să ascund vreun aspect. Depășită de starea sa nervoasă, ea a regretat profund întotdeauna aceste ieșiri și intimilor săi deseori mărturisea acest lucru. Mai mult decît atît, care pedagog cu prestigiul său are sinceritatea să mărturisească colegilor săi, — în speță colectivului de catedră pe care îl conducea, — regretul ei de a nu se putea întotdeauna stăpîni. Iată un extras dintr-un raport de activitate din care se vede acest lucru :

„Pedagogul, pe lîngă însușirile omenești care să facă studenților plăcută și productivă colaborarea cu el, va trebui să mai posede și acele însușiri de perfect administrator — ca să zic așa — al bunurilor științifice pe care trebuie să le dea mai departe, între altele, dar în primul rînd, o perfectă ordine în dezvoltarea procesului pedagogic și apoi o răbdare de grădinar. De aceea socot că aceia care prin arta lor pedagogică ajung să aducă la un nivel perfect echilibrat conținutul cu mijloacele de expresie — aceasta în diferitele stadii de dezvoltare a studentului — au un merit superior ce trebuie recunoscut și admirat. Personal nu mă pot număra printre aceștia și o spun pentru că aș vrea să fiu prima beneficiară al unui bun ce ne-a fost dăruit în noua orînduire a societății, anume critica constructivă. Dacă dvs. ne-o veți aduce cu aceeași sinceritate cu care eu v-o solicit, ne vom putea numi cu bună dreptate buni tovarăși de lucru ai Conservatorului nostru". Înțelegem acum expresia atît de fericită „afectuoasa tiranie a domnișoarei Florica Musicescu" de care vorbește undeva Dinu Lipatti.

Dar mai ales vom înțelege tîlcul profund și emoționant al unor cuvinte spuse cu puțin înainte de plecarea definitivă :

„Cînd veți vorbi de mine, să nu uitați să spuneți, că am fost un om bun".

Aurora Ienei
Dragoș Tănăsescu

IONEL GEANTĂ

Din rîndurile tot mai rare ale generației de maeștri autentici care au asigurat, în ultimul sfert de veac, marile succese ale învățămîntului superior de artă, a dispărut un model greu de înlocuit : *Profesorul Ionel Geantă.*

Într-adevăr, dacă necesitatea stabilirii unui raport armonios între artă și a fi artist apare evidentă în definirea măestriei, atunci prezența în mijlocul nostru a acestei personalități a exemplificat în mod strălucit modelul. Calitățile sale artistice păreau o consecință a calităților omenești, întrepătrundere spirituală aproape de neîntîlnit. Făcînd elogiul carierei sale, încercăm să luminăm locul pe care el trebuie să-l ocupe în istoria școlii instrumentale românești și, în același timp, să ne arătăm recunoștința pentru darul său împărtășit întotdeauna tuturora : bunătatea.

Din fragedă tinerețe, Ionel Geantă a manifestat o stăruitoare aspirație către frumos, înțelegînd prin aceasta tot ce este armonios, echilibrat și proporționat. A ales ca expresie manifestă muzica, pentru rigoarea construcției și pentru forța acestei arte de a vehicula emoția, de la suflet la suflet. Pentru a o stăpîni temeinic, învață mult și alte discipline capabile să-i întărească spiritul său analitic. În același timp cu studiile superioare de la Conservator, Ionel Geantă își ia licența în Filosofie și Litere și urmează doi ani Facultatea de Matematici. Toată viața a citit necontenit literatură, filosofie, estetică, știind, ca orice intelectual adevărat, că nu isprăvești niciodată să cauți pe imensele cărări ale artei. În știința viorii a avut

norocul (pe care l-au avut și alții, fără a-l fi folosit) de a învăța sub îndrumarea profesoarei Nițulescu Lupu, a cărei gîndire analitică a deschis perspectiva modernă a violonisticii românești. Ionel Geantă a fost elevul ei preferat, reușind proporția între afectiv și analitic în comunicarea artistică. Violonistica lui Geantă s-a caracterizat printr-o sonoritate captivantă, pe care se grefa o tehnică extrem de articulată, suplă și bine tensionată. Totul se supunea unei frazări inteligente și riguros muzicale, astfel că realizările sale s-au ridicat la un nivel concertistic puțin atins în acea vreme. Bine apreciat de critica de specialitate care se numea Jora, Ciomac sau Virgil Gheorghiu, Ionel Geantă a fost o prezență scenică de prestigiu în viața noastră muzicală. A colaborat (în săli de concerte, apoi la microfon) cu pianiștii Ion Filionescu, Nicolae Marcovici, Magda Nicolau, Angela Stancu, Miron Șoarec. A făcut muzică de cameră, concertînd în formație de trio cu Serafim Antropov, Ion Fotino, Ion Filionescu, Miron Șoarec sau în cvartete, cu George Iarosevici, Corneliu Mereș, Aurel Barbu și alții. Din anul 1942 a apărut consecvent la posturile noastre de Radio, avînd o sonoritate foarte radiogenică și puterea de concentrare, de stăpînire nervoasă în fața microfonului. În acea vreme nu existau înregistrările, care permit reluări sau lipiri de fragmente, de aceea puțini instrumentiști își puteau învinge emoția în fața imensului necunoscut. Din 1948, începînd înregistrările, minunata invenție care păstrează orice moment de exprimare artistică, stabilind evoluția unui artist, l-a atras pe Ionel Geantă care înscrie în cîțiva ani nenumărate înregistrări în cartoteca Radio. Erau lucrări reprezentative din repertoriul dificil al literaturii violonistice. Din nefericire, cu prilejul unui control al gradului de uzură al unor benzi ce urmau să fie eventual copiate, lucrările înregistrate de violonistul Ionel Geantă au fost șterse. Nu a fost o greșeală ci, evident, o răzbunare meschină. Nu a mai rămas astfel nici o mărturie a capacității sale interpretative, considerată printre realizările frumoase ale anilor 1940—50.

Din anul 1948, Ionel Geantă a făcut parte din Filarmonica „George Enescu", lucrînd alături de Alexandru Theodorescu, la primul pupitru al viorilor. Din această epocă datează aparițiile sale, ca solist cu orchestră. *Concertul al 7-lea, în re major,* K.V. 218 de Mozart, cu cadențele lui George Enescu, s-a bucurat de două colaborări de prestigiu. Ionel Geantă l-a prezentat o dată cu George Georgescu, apoi cu Constantin Silvestri. Nici înregistrările acestor mari realizări nu au supraviețuit. Ionel Geantă a cîntat ca solist cu aproape toate filarmonicile din țară, colaborînd cu dirijorii George Georgescu, Constantin Silvestri, Theodor Rogalski, Antonin Ciolan, Constantin Bobescu, Egizio Massini.

Dacă această frumoasă activitate nu mai trăiește decît în memoria generației sale, munca sa de profesor se înscrie cu litere mari în istoria școlii românești instrumentale. Ionel Geantă a întîmpinat profesiunea de îndrumător, de realizator al personalității concertistice, înzestrat cu toate calitățile și cunoștințele pe care le implică o atare răspundere artistică. În primul rînd, el a fost un real și vibrant talent. Este prima condiție pe care dacă cineva care „se face profesor" nu o are, totul va fi searbăd, neinspirat și alături de scop. Această calitate, care luminează cariera didactică a fost mereu prezentă în gîndirea și munca lui Ionel Geantă. Cunoștințele preluate de la profesoara Nițulescu Lupu și verificate printr-o lungă experiență solistică și de orchestră, îmbogățite și esențializate de firea lui de logician, au vertebrat modul de exprimare metodică, ducînd la două mărturii care, de data aceasta, au rămas : *„Cursul de metodică"*, inițiat de Ionel Geantă în țara noastră, la Conservatorul din București, are numai un punctaj lărgit, dar suficient ca să determine mai departe buna organizare a acestei importante discipline și *„Manualul de vioară"*, editat în patru volume și retipărit în multe ediții, însumînd cîteva zeci de mii de exemplare ; este lucrarea reprezentativă care a asigurat științifizarea bazei învățămîntului viorii, în spiritul exigențelor noului sistem de învățămînt de artă organizat în trei cicluri. Lucrarea este cunoscută și apreciată în Uniunea Sovietică, Jugoslavia, Austria, Germania federală. La această realizare, colaborarea noastră a ascuțit cea mai aprinsă pasiune profesională ce se poate imagina, dînd fiecărui sens metodic și practic, frumusețea lucrului îndelung studiat, comparat, analizat, reluat și apoi definitivat într-o formă într-adevăr mulțumitoare. Am lucrat împreună la primul volum trei ani de zile. Conștiința împlinirii curate, realizată prin această lungă dezbatere, ca și primele rezultate obținute prin această concepție metodică au fost, alături de Premiul Ministerului Învățămîntului, prilejuri de adîncă mulțumire sufletească. O altă contribuție la modernizarea învățămîntului viorii a adus-o profesorul Geantă prin îngrijirea de ediție a unor lucrări din repertoriul curent — sonate și piese mici editate de Editura Muzicală.

Dar activitatea cea mai suplă a artistului se desfășura la cursul de măiestrie, unde doar rigoarea acurateței tehnice constituia o exigență comună și indiscutabilă. Interpretarea trecerea prin etape de înțelegere între profesor și student, presupunînd tot atîtea acorduri și acomodări temperamentale și de concepție. Atmosfera era întotdeauna adecvată stilistic, dînd finisajului impresia unui pas cîștigat și convingerea lucrului bine consolidat. Din cei treizeci de ani de muncă la Conservator, în ultimii unsprezece, Ionel Geantă a condus catedra de vioară, practicînd aceeași suplă înțelegere a caracterelor, acordînd stima sa tuturor, căutînd să mențină o ambianță colegială egală. Pentru a stimula cercetarea estetică el a dat un exemplu activ, redactînd multe referate, studii monografice,

comunicări în sesiuni științifice. Ionel Geantă a sprijinit cu competență și obiectivitate toate concursurile republicane și interșcolare, conducînd lucrările juriilor. În anul 1967 a fost invitat ca membru al juriului la Concursul internațional „Henryk Wieniawski" în Polonia, iar în 1970, la concursul „George Enescu", în București.

Pentru întreaga și complexa activitate depusă în scopul ridicării nivelului învățămîntului de artă din țara noastră, Ionel Geantă a fost distins cu Ordinul „Meritul cultural" cl. a IV-a și cu „Medalia Muncii".

În amintirea tuturora, foști elevi, colegi, colaboratori, prieteni, imaginea blîndă și bună a acestui artist adevărat va stărui întotdeauna, fără să pălească, sprijinindu-ne încrederea în mai bine, mai drept, mai curat.

George Manoliu

Prezențe românești

Liliana Bizineche — Niculina Mirea-Curta

Despre „o excelentă Olimpie" — *Povestirile lui Hoffmann* de Offenbach — în persoana sopranei Niculina Mirea-Curta de la Opera Română din Cluj-Napoca, vorbea cronicarul de la *Irish Times* în 4 decembrie 1979. Pentru a 11-a oară pe scena operei din Dublin, Niculina Mirea-Curta este deja un nume cunoscut și apreciat de publicul irlandez. Succesele repurtate în rolurile Oscar din opera *Bal mascat* de Verdi, Philina din *Mignon* de Thomas, Rosina din *Bărbierul* lui Rossini, Gilda din *Rigoletto* de Verdi, Nanetta din *Falstaff* de Verdi, Sophie din *Cavalerul rozelor* de Richard Strauss și Elvira din *Puritanii* de Bellini i-au adus aproape anual, o nouă invitație. Astfel, în actuala montare a *Povestirilor lui Hoffmann* de Offenbach, cînd parte din coriști au sosit din Franța, dirijorul din Italia, costumele și decorurile de la Paris, unul din rolurile principale a fost încredințat artistei române, care a cîntat alături de soliști de reputație din Italia, Franța și Irlanda. Pentru sublinierea deosebitei aprecieri de care s-a bucurat realizarea rolului, adăugăm încă un fragment de cronică extras de astă dată din ziarul *The Irish Press* tot din 4 decembrie 1979 : Niculina Mirea-Curta, care a susținut rolul Olimpiei, a reușit prin apariție, gest și voce, o minunată păpușă.

„Cîștigătoarea premiului al II-lea la categoria alt, este românca Liliana Bizineche care s-a remarcat prin calitatea excepțională a timbrului și prin muzicalitatea rar întîlnită" anunța cronicarul de la *Brabant's Dagblatt* joi, 13 septembrie 1979, comentînd rezultatele marelui concurs de canto de la Herzogenbosch—Olanda. Liliana Bizineche nu mai este de mult un nume oarecare pentru amatorii genului liric. Studentă, încă, în anul V la Conservatorul „G. Dima" din Cluj-Napoca, ea a realizat o ascensiune spectaculoasă, obținînd în numai trei luni ale anului 1979, trei mari premii internaționale — în martie, premiul al II-lea la concursul de la Atena, (premiul I nu s-a acordat), în septembrie premiul al II-lea în Olanda (premiul I nu s-a acordat) și în noiembrie, premiul al III-lea la Concursul de canto de la Barcelona. În țară, în cadrul Conservatorului clujean, în spectacolele clasei de operă Liliana Bizineche a susținut rolul Cherubino din opera *Nunta lui Figaro* de Mozart și pregătește pentru viitoare apariții scenice rolul titular din opera *Carmen* de Bizet, Lola din *Cavaleria rusticana* de Mascagni și Fidalma din *Căsătoria secretă* de Cimarosa. Iar următoarele confruntări internaționale pentru care Liliana Bizineche se pregătește cu aceeași tenacitate, sînt Concursul Bach ce are loc la Leipzig în luna mai și concursul de canto de la Paris, iunie 1980.

CRISTINA BOHACIU

Calendar muzical

1 martie 1898

Debutul ca dirijor al lui George Enescu, la pupitrul Orchestrei *Societatea Filarmonică Română* din București, conducînd *Poema română*, op. 1.

2 martie 1903

Prima audiție, în sala Ateneului Român din București, a celor 2 *Intermezzi pentru coarde*, în RE major și în SOL major, de George Enescu.

3 martie 1929

Sub bagheta dirijorului George Georgescu, orchestra Filarmonicii din București a interpretat în primă audiție *Amorul vrăjitor* de Manuel de Falla.

4 martie 1923

Societatea corală *Cîntarea României*, sub conducerea dirijorului Marcel Botez, a interpretat, în sala Ateneului Român din București, oratoriul *Copilăria lui Hristos* de Hector Berlioz.

5 martie 1842

Pe scena lirică din Timișoara a fost reprezentată în premieră opera *Guido et Ginevra ou La peste de Florence* de Jacques Fr. Halevy, în forma revizuită de compozitor în 1840.

6 martie 1941

Pe scena Operei Române din București a avut loc premiera absolută a operei în 4 acte *Alexandru Lăpușneanu* de Alexandru Zirra, sub bagheta dirijorului Egizzio Massini.

7 martie 1899

Violonistul Carl Flesch, acompaniat de orchestra Filarmonicii din București, sub conducerea lui Eduard Wachmann, a interpretat în primă audiție *Meditație* din opera *Thaïs* de Jules Massenet.

8 martie 1848

Compozitorul și violonistul Johann Strauss-fiul a prezentat în primă audiție absolută la București *Românischer Nazionalmarsch*, lucrare dedicată de autor revoluționarilor români.

9 martie 1924

Compania lirică *Leonard* aflată în turneu la Chișinău, a prezentat opera *Boema* de Puccini, rolul lui Rodolpho fiind interpretat de tenorul N. Leonard.

TOAMNA MUZICALĂ CLUJEANĂ — XV

În perioada 4—15 octombrie 1980, pe scena Casei Universitarilor, la Opera Română și Opera Maghiară, în sala Studio de la Conservatorul „G. DIMA" au avut loc tradiționalele manifestări cuprinse sub egida „Toamna muzicală clujeană". Fără a-și propune un profil anumit, acest Festival aflat deja la cea de a XV-a ediție, se constituie ca o sărbătoare a muzicii românești și universale prilejuind extraordinare evoluții în concert și recital a unor valoroși interpreți români și străini. Astfel în cele 12 seri, programele au cuprins un variat repertoriu (Wagner, Brahms, Bach, Mozart, Stockhausen, Beethoven, Vivaldi, Dvořak, Liszt, Yves, Bruch Verdi, Gounod), în care ponderea lucrărilor românești a fost însă destul de redusă (Th. Grigoriu, C. Petra Basacopol, E. Tereny, S. Toduță, piesele corale prezentate în concertul Corului Filarmonicii din Cluj-Napoca, sub conducerea lui Fl. Mihăescu, o parte din programul „Ars Novei"-dirijor C. Țăranu). După ultimele acorduri ale Festivalului, rămîne regretul și tristețea de a nu fi putut auzi, în acest început de stagiune jubiliară „George Enescu", nici o pagină din creația marelui compozitor.

Dintre interpreții români și străini pe care i-am putut asculta pe scena clujeană, — nu întotdeauna în evoluții de cea mai bună calitate — amintim pe pianiștii Justus Frantz (RFG), Ana Iftinchi, Bettina Otto (RDG), Gyula Kiss (RPU), Jenó Jando (RPU), Judith Horvath-Molnar, violoniștii Jean-Jacques Kantorow (Franța) și Ștefan Ruha, violoncelistul Miklos Pereny (RPU), organistul Michel Robert (Franța), dirijorii Emil Simon, Horia Andreescu, Florentin Mihăescu, Otakar Thrlic (RSC), Sheldon Morgenstern (SUA), Cvartetul „Napoca" al Filarmonicii clujene, ansamblul cameral „Ars Nova" condus de Cornel Țăranu, Orchestra de cameră a Filarmonicii din Tg. Mureș — maestru de concert Iuliu Hamza, Ansamblul Operei Române și Ansamblul Operei Maghiare din Cluj Napoca, Orchestra simfonică a Filarmonicii clujene, împreună cu Corul său.

Poate evenimentul central la acestei ediții a „Toamnei" o constituie prima audiție clujeană a oratoriului *Canti per Europa* de Theodor Grigoriu. Includerea lucrării în concertul de deschidere al Festivalului — dirijor Emil Simon, cu participarea Corului Filarmonicii din Cluj-Napoca, dirijor Florentin Mihăescu, subliniază importanța acestei audiții. Despre *Canti per Europa*, critica de specialitate s-a declarat unanim de acord în a-i aprecia deosebitele merite. Profitînd de prezența în sală a compozitorului, i-am solicitat cîteva cuvinte referitoare la Festivalul „Toamna muzicală clujeană", în general, și la modul în care i-a fost interpretată lucrarea de către artiștii clujeni, în special. La întrebările noastre maestrul Theodor Grigoriu a răspuns: „Spre deosebire de Festivalul de muzică românească de la Iași, „Toamna muzicală clujeană" tinde să cuprindă o parte din fenomenul creației muzicale universale. Ediția din acest an debutează cu Uvertura *Maeștrii cîntăreți* de Wagner, gestul fiind semnificativ și simbolic. Într-un Festival cu un profil atît de complex sînt desigur posibile și reluări de lucrări deja cîntate, deși, în explozia informațională și creatoare actuală, idealul ar fi o axare exclusivă pe prime audiții. În cazul meu, și al lucrării mele *Canti per Europa* este vorba de o reluare. Dar, data primei audiții plasîndu-se în urmă cu doi ani — 4 iunie 1978 — și datorită faptului că o atare lucrare are un aspect deosebit de spectacular, lucrarea își justifică prezența în actuala ediție a Festivalului clujean, audiția ei dînd ocazia extraordinarului public de aici să ia contact direct cu sonoritățile lucrării. De fapt, parcurgerea de către formațiile noastre a unui anumit tip de repertoriu este profitabilă în dublu sens, atît pentru compozitor cît și pentru interpret, publicul fiind însă principalul beneficiar al fiecărei variante interpretative prezentate. Căci, în definitiv, c zitor, interpret și public, trăiesc unii prin ceilalți.

Este prima mea colaborare de amploare cu dirijorul de talie europeană care este Emil Simon. Și afirm că orice compozitor poate fi pe deplin liniștit cînd îi încredințează o lucrare. De la cele mai mici detalii ale textului muzical și pînă la complexa realizare finală în concert, Emil Simon se dăruiește partiturii pe care o interpretează și în slujba căreia pune întreaga sa forță și autoritate de șef de orchestră, întregul său talent deosebit. Afirm încă o dată că Emil Simon este un dirijor de talie internațională prin suflul extraordinar pe care execuțiile sale îl imprimă muzicii. Cum este un dirijor de talie internațională, poate oare un compozitor să mulțumească unui șef de orchestră atît de strălucit ? ! ?

Cît privește corul și dirijorul său Florentin Mihăescu, vorbesc tot în superlative, căci, alături de un mare entuziasm lăuntric clocotitor, în mîna acestui excelent muzician se află o măiestrie deosebită în a-și pune la punct problemele, în munca individuală, pe voci, și în ansamblu. E adevărat, el beneficiază de multe voci tinere, care conferă poate, corului Filarmonicii din Cluj-Napoca statutul de cel mai valoros ansamblu coral din țară. Pot să declar că anumite pasaje din „Canti" au sunat mult mai expresiv decît mi le-aș fi putut imagina eu însumi vreodată".

Cristina Bohaciu-Sârbu

Concertele simfonice ale filarmonicii „George Enescu" Mircea Basarab: „Stabat Mater" de Dvorak

Prezentînd în primă audiție cantata *Stabat Mater* de Antonin Dvořak, Filarmonica „George Enescu" a pus publicul bucureștean în contact cu una din cele zece lucrări vocal-simfonice (oratorii, cantate, misse, imnuri) ale maestrului ceh, care ocupă o pondere importantă în creația sa, contribuind la cunoașterea diferitelor etape ale carierei sale, deoarece au fost scrise începînd din 1872 (Imnul *Moștenitorii Muntelui Alb*, op. 30) și pînă în 1900 (*Cîntec solemn*, op. 113).

Compusă în 1876—1877, cantata *Stabat Mater* pentru 4 soliști vocali, cor și orchestră, op. 58, este alcătuită din 10 părți, caracterizate printr-o mare bogăție melodică, o deosebită simplitate a expresiei, un sentiment predo-

minant de reculegere. Momentele dramatice sînt rare, intervenind doar în partea a IV-a *(Fac, ut ardeat cor meus)* — o arie a basului solo, de o mare forță expresivă, contrastînd cu intervenția de o puritate cristalină a corului de femei „a cappella" — și în partea a X-a *(Quando corpus morietur)* pentru cvartet vocal, cor și orchestră, aducînd o impresionantă culminație sonoră, pe un fond polifonic sobru. Dintre celelalte secvențe ale cantatei sînt de relevat partea I *(Stabat Mater dolorosa)*, în care corul, apoi soliștii vocali pe rînd, dau glas unui profund sentiment de tristețe, partea a III-a *(Eja Mater)*, un marș funebru pentru cor și orchestră, ca o procesiune pe un ritm imuabil, punctată pe alocuri de lovituri de timpan, partea a VI-a *(Fac me vere tecum flere)* pentru tenor solo, o melodie generoasă, de mare simplitate, aproape populară, reluată de cor, și partea a VIII-a *(Fac ut portem)*, un duet al sopranei și tenorului, de factură lirică plină de delicatețe.

După cum o caracterizează Jarmil Burghauser, autorul unei monografii Dvořak, „cantata *Stabat Mater* vădește o măreție händeliană, reînsuflețind tradiția muzicii baroce cehe, influențată mult mai frapant de elemente populare, mult mai simplă decît muzica barocă germană sau italiană, dar înzestrată cu o expresie nu mai puțin pasionată și cu o formă nu mai puțin patetică și monumentală".

Aceste însușiri de fond ale cantatei — simplitatea și monumentalitatea — au ieșit cu claritate în evidență în interpretarea dată de dirijorul Mircea Basarab, care a știut totodată să reliefeze elementele melodice și expresive, prezente din belșug în toate cele zece părți ale lucrării. Reușita interpretării s-a datorat în bună măsură și contribuției corului Filarmonicii (pregătit de Vasile Pântea) și soliștilor Emilia Petrescu, Martha Kessler, Florin Diaconescu, cu toții deplin adaptați cerințelor stilistice și expresive ale diferitelor arii, duete și ansambluri.

MIHAI BREDICEANU — JUSTUS FRANTZ : FESTIVAL BRAHMS

După un festival Beethoven prezentat în deschiderea stagiunii de concerte a Filarmonicii, Mihai Brediceanu a revenit la pupitru cu un festival Brahms, cuprinzînd două lucrări de mare amploare, reprezentative pentru simfonismul brahmsian.

Pentru început, *Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră în Si bemol major op. 83*, cu participarea solistică a pianistului Justus Frantz din R.F. Germania, cunoscut publicului nostru din aparițiile sale anterioare alături de Christoph Eschenbach în recitaluri de pian la patru mîini sau la două piane, într-un repertoriu axat în principal pe Mozart și Schubert. Discipol, ca și Eschenbach, al profesoarei de origine română Eliza Hansen din Hamburg, Justus Frantz realizează în paralel și o carieră solistică independentă, care a inclus, între altele, și un turneu de succes în S.U.A. În interpretarea sa, impozanta partitură a lui Brahms a căpătat un caracter predominant liric, în special în *Andante*, impregnat de un climat senin, sobru, intim ca o muzică de cameră. Aci, ca și în celelalte părți ale concertului, a existat o deplină coeziune între Justus Frantz și Mihai Brediceanu, care a înțeles intențiile solistului și le-a sprijinit de la pupitrul dirijoral.

În continuare, Mihai Brediceanu a construit *Simfonia nr. 4 în mi minor op. 98* pe linia marii tradiții brahmsiene, scoțînd în evidență caracterul poetic exact al lucrării, frazînd cu suplețe, dar și cu autoritate. Am remarcat suflul epic impregnat părții întîi, *Allegro non troppo*, caracterul baladesc din *Andante moderato*, vitalitatea irezistibilă din *Allegro giocoso*, arhitectura omogenă, coerentă și robustețea sculpturală în evidențierea temei pe parcursul variațiunilor passacagliei finale, *Allegro energico e passionato*.

MIHAI BREDICEANU — DAN GRIGORE

Două săptămîni mai tîrziu din nou la pupitrul Filarmonicii „George Enescu", Mihai Brediceanu ne-a oferit prima audiție europeană a *Simfoniei* compozitorului american contemporan Howard Boatwright, personalitate remarcabilă a vieții muzicale din S.U.A., muzicolog, violonist, profesor de compoziție la secția de muzică a Universității Syracuse — New York, pe care a și condus-o în calitate de decan între 1964 și 1971. Howard Boatwright, cu care Mihai Brediceanu colaborează de mai mulți ani în cercetările sale cu privire la politempie, întreprinse de dirijorul român în calitate de „visiting professor" la Syracuse, s-a aflat în România, timp de șase luni, în 1972. În acea perioadă, în afara unor cercetări asupra muzicii românești despre care a publicat mai multe studii, el a compus partea a doua a *Simfoniei* sale, începută în 1970 și intitulată inițial *Mișcare pentru orchestră*. Mai tîrziu, în 1976, i-a adăugat partea a treia, ultima. În vederea primei audiții de la București, Howard Boatwright a revenit în România, asistînd la concert.

Fost discipol al lui Paul Hindemith în perioada în care compozitorul german a deținut o catedră la Yale University din New Haven, iar în ultimii 12 ani director al școlii Hindemith din Elveția, Howard Boatwright urmează în lucrările sale marile linii directoare care definesc creația fostului său maestru : stăpînirea în profunzime a unui stil polifonic-contrapunctic și atracția specială pentru tehnica variațională, cu accentul adeseori pus pe pregnanța ritmică, pe vitalitatea expresiei. Aceste caracteristici se vădesc în *Simfonia* sa în trei părți, dintre care cea mai realizată ni se pare a fi ultima, o *Passacaglia cu variațiuni*, pe parcursul căreia tema apare cînd la alămuri, cînd la suflătorii de lemn, cînd la coardele grave, uneori colorată prin intervenția percuției, pentru ca un final energic, punctat de clopote, timpani și xilofon, să conducă spre acordul concluziv prelung al alămurilor. Este o lucrare solid construită, care arată preocuparea autorului de a îmbina tradiția preluată de la clasici și romantici cu noile elemente de

limbaj ale veacului nostru, fără a renunța însă la primatul melodiei ca un fir al Ariadnei, care-l conduce în labirintul curentelor contemporane.

A urmat *Concertul pentru pian și orchestră* de Paul Constantinescu cu participarea solistică a lui Dan Grigore, care a aruncat o lumină cvasi-inedită asupra cunoscutului opus concertant românesc, mai ales în partea secundă, *Andante,* cîntată cu o mare sensibilitate, într-un stil parlando-rubato specific doinei, uneori cu rezonanțe dramatice. Concluzia părții, în care coardele reiau tema doinită în fortissimo, înconjurată de arpegiile pianului, apoi cornul englez intonează o contramelodie, iar muzica se stinge treptat în pianissimo, punctată de sunetul discret al glockenspiel-ului, a avut o atmosferă de mare frumusețe, așa cum rareori ne-a fost dat s-o auzim. În finalul *Presto,* Dan Grigore a adoptat un tempo extrem de rapid, datorită căruia tema de joc popular a căpătat o vervă și o strălucire exemplară.

În încheierea programului, *Simfonia în re minor* de César Franck a cunoscut, sub bagheta lui Mihai Brediceanu, climatul necesar, elaborat progresiv, cu o logică strîngentă și o organizare riguroasă, îmbinată cu seninătate meditativă și robustețe energică, definitorii pentru stilul franckian.

ZILELE MUZICII BULGARE. CONCERTUL FILARMONICII „GEORGE ENESCU"

Concertul simfonic prezentat de Filarmonica „George Enescu" în cadrul „Zilelor muzicii bulgare" ne-a oferit prilejul cunoașterii unor lucrări compuse de două personalități ale școlii muzicale bulgare contemporane, Dimităr Tăpkov, profesor și rector al Conservatorului din Sofia, și Alexander Raicev, președinte al Uniunii Compozitorilor Bulgari. Ambele opusuri relevă o orientare generală neoromantică, evidentă de la piesa introductivă a programului, *Uvertura de septembrie* de Dimităr Tăpkov, cu imaginile sale sonore puternic contrastante, contrapunînd agitației febrile unele momente de trecătoare înseninare, pentru ca semnalele viguroase ale trompetelor să marcheze o strălucitoare culminație finală.

Mai elaborată, vădind grija pentru soliditatea construcției, pentru varietatea tematică și ritmică, *Simfonia „Noul Prometeu"* de Alexander Raicev este o amplă frescă în patru părți, cu evidente valențe epice. Integra lucrare denotă preocuparea compozitorului de a da imaginilor muzicale un colorit național, sugerat cu discreție și încadrat în liniile arhitectonice care definesc Simfonia, scrisă cu aproape două decenii în urmă. La pupitrul Filarmonicii, dirijorul Vasil Stefanov, un maestru cu o bogată experiență dobîndită pe parcursul colaborării cu principalele orchestre simfonice bulgare, a antrenat colectivul instrumental bucureștean într-o interpretare viguroasă, bogat nuanțată.

În aceeași seară, *Concertul pentru pian și orchestră în la minor* de Grieg s-a bucurat de concursul solistic al pianistului Ivan Drennikov, discipol al cunoscutului compozitor și pianist bulgar Pancio Vladigherov. Distins în 1964, la 18 ani, cu laurii concursului internațional „Busoni" de la Bolzano, apoi în 1966 ale concursului de la Enna, în Sicilia, Ivan Drennikov a obținut o bursă de studii la Academia „Santa Cecilia" din Roma, iar în 1968 la Academia de muzică din Viena, studiind separat cu celebrul pianist italian Arturo Benedetti Michelangeli. În interpretarea sa, paginile lui Grieg capătă un caracter predominant liric, interiorizat, mai cu seamă în partea lentă, în care scoate în evidență resursele poetice ale partiturii, folosind un tușeu de mare delicatețe. În Final, el imprimă temei de dans țărănesc norvegian o forță vitală plină de energie, pentru a reveni in intermezzo-ul median la frazarea sa subtilă. Ivan Drennikov este fără îndoială un pianist cu o formație solidă, un artist preocupat de găsirea unor interpretări personale, predominant poetice, cu relevarea unor detalii semnificative. În Vasil Stefanov, el a găsit un acompaniator care a știut să-i urmărească intențiile și să le extindă asupra ansamblului orchestral.

Desfășurată pentru a doua oară în România, „Decada discului bulgar" — care are loc anual în paralel cu „Decada discului românesc" în Bulgaria — a oferit publicului bucureștean, în cadrul magazinului „Muzica", o sugestivă privire de ansamblu asupra realizărilor recente ale casei de discuri „Balkanton" din Sofia, producătoare actuală a unei cantități de șase milioane de discuri pe an, cu un larg evantai repertorial, în care creația compozitorilor bulgari este bogat reprezentată. Mapele de discuri expuse confirmă această orientare. Găsim numeroase discuri cu lucrări de Pancio Vladigherov, principalul exponent al școlii componistice bulgare contemporane, decedat în 1978 : Rapsodia *Vardar* într-o variantă pianistică și într-una orchestrală, *Concertele de pian nr. 1, 3* și *6,* precum și o seamă de piese pentru pian solo *(Variațiuni pe un cîntec popular bulgar, Sonatina concertantă, Improvizație, Toccata, Siluete)* interpretate de pianistul Krasimir Gatev, multiplu laureat al concursurilor internaționale „Marguerite Long", „Regina Elisabeta", „Van Cliburn". Mai aflăm lucrări ale unor compozitori bulgari de toate generațiile, printre care *Simfonia nr. 5* și *Concertul pentru fagot și orchestră* de Iosko Iosifov, Poemul simfonic *Strajița* și *Pastele de toamnă* de Atanas Kosev, *Concertul pentru orchestră, Rapsodia-divertisment, Cvartetul pentru flaut, violă, harpă și clavecin, Patru cîntece pentru voce înaltă și clavecin, Simfonia breve „1878"* și *Concertul pentru harpă și orchestră* de Dimităr Tăpkov, oratoriul *Bulgaria* de Petăr Stupel, *Concertul pentru or-*

chestră simfonică şi percuţie de Lilcio Borisov, *Concertul pentru vioară şi orchestră* şi *Concertul pentru două piane, percuţie şi orchestră de coarde* de Alexander Iosifov, Poemul simfonic *Apocalips, Sonata pentru violoncel solo* şi *Poco a poco* pentru percuţie şi orgă de Vasil Kazangiev, care este totodată şi conducătorul orchestrei de cameră „Soliştii din Sofia", prezentă pe un alt disc cu selecţiuni din *Magnificat* de Monteverdi. Un disc care atrage atenţia specială este acela al sextetului de percuţionişti „Poliritmia", format în 1976 din absolvenţi ai secţiei de percuţie a Conservatorului din Sofia, cu o vîrstă medie de 25 de ani ; discul cuprinde piesele *Tablouri din Strasbourg* de Dobri Paliev (membru al grupului, fost timp de şase luni la specializare la celebrul ansamblu francez „Percuţioniştii din Strasbourg"), *Aventurile lui Pif* de Emil Hangiev (de asemenea membru al grupului) şi *...Mica serenadă* de Mozart, în transcripţie pentru xilofon, marimbafon şi vibrafon. Din creaţia simfonică universală găsim, în execuţia orchestrei „Simfonietta" dirijată de Emil Ceakarov, *Recviemul* de Fauré, *Uverturi* de *Mozart, Simfoniile nr. 5, 6 şi 8 de Schubert,* apoi *Sărbătoarea primăverii* de Stravinski cu Filarmonica din Plovdiv condusă de Dobrin Petkov, şi cu aceeaşi orchestră, dar avîndu-l la pupitru pe Ruslan Raicev, piese simfonice de mare popularitate de Chopin, Grieg, Dvorak, Brahms, Sibelius etc.

Numeroşi solişti instrumentişti de talie internaţională sînt prezenţi în recitaluri şi lucrări concertante : pianistele Svetla Protici, o fostă elevă a Floricăi Musicescu (Schubert) şi Emy Behar (Chopin), organista Neva Krusteva (Bach, Buxtehude, Brahms), clavecinista Margarita Krusteva (Scarlatti, Händel), violoniştii Mincio Mincev (Mozart, Brahms) şi Stoika Milanova (Vivaldi, Beethoven, Chausson). Mari cîntăreţi bulgari, de renume mondial, ca Boris Christoff, Nikolai Ghiaurov, Raina Kabaivanska, Anna Tomowa-Sintow, Nikola Ghiuzelev, Ghena Dimitrova, Alexandrina Milceva etc. prezintă recitaluri de arii din opere diverse sau concentrate în jurul creaţiei unui singur compozitor. De remarcat existenţa pe noile discuri bulgare a unor înregistrări obţinute prin contracte de licenţă de la cunoscutele formaţii italiene „I solisti di Milano", dirijor Angelo Ephrikian (Scarlatti, Vivaldi) şi „Angelicum" din Milano, dirijor Umberto Cattini (Boccherini).

Dacă, la toate cele de mai sus, adăugăm noile discuri ale soliştilor bulgari de muzică uşoară Lea Ivanova, Lili Ivanova, Emil Dimitrov, Iordanka Hristova, Bisser Kirov, ale grupurilor de muzică rock „Signal" şi „Stil", ale unor solişti şi grupuri de jazz, ansambluri folclorice („Pirin"), precum şi ale unor solişti instrumentişti de muzică populară cîntînd din caval sau din rebec, obţinem o imagine cuprinzătoare a diversităţii tematice care caracterizează producţia actuală a casei de discuri „Balkanton".

Edgar Elian

Prime audiţii de muzică românească

Destul de puţin prezent în programele de concert, Liviu Ionescu ne-a demonstrat, în mai multe rînduri, că poate să dea la iveală, cu rapiditate, lucrări ce omagiază, cu spiritul creatorului contemporan, fapte, evenimente, figuri ale istoriei etc. Ciclul *Mărturii străbune* este un rezultat al intenţiilor omagiale ale compozitorului, mai precis o frescă închinată începuturilor noastre ca neam, elaborată pe parcursul ultimilor doi ani. Prima mişcare, intitulată *Sarmizegetusa,* în care erau anunţate motive tematice caracterizante pentru întregul ciclu, a fost urmată de *Adamclisi,* un monument sonor cu cinci suprafeţe, care parcă încearcă o transpunere generată de inscripţiile celebre, evocatoare, sugestive. Bineînţeles că este conţinută, în această transpunere, o întreagă gamă emoţională, pornind de la meditaţia gravă şi atingînd zone de frămîntare, chiar lupte, cu dureri şi bucurii, toate aceste stări fiind ecouri ale sentimentelor trăite în vecinătatea tablourilor istorice zugrăvite în piatră. Primele sunete ale lucrării au darul să ne introducă în lumea parcă misterioasă, plină de noblete şi lirism, a istoriei, prin articulaţii intervalice specifice, aparţinînd unor structuri modale prin excelenţă, în care unisoanele joacă, de asemenea, un rol deosebit de important. Axa celor cinci momente ale lucrării, are în cele două extremităţi, două mişcări, numerotate par, *Movimento dramatico* şi *Movimento patetico,* care strîng în jurul lor celelalte muzici, numerotate impar, în care luminozităţile lirice, şi chiar imnice sînt uşor de reperat. Există, de asemenea, idei conducătoare, precum şi aşa numite idei „mobile", colorate orchestral cu multă plasticitate, timbrurile familiilor orchestrale fiind alese ca definitorii pentru grupele de idei folosite. Alternanţe de lumini şi întuneric, precum şi succesiuni de mişcări depănate în viteze diferite, sînt, apoi, tot legi de compoziţie care conduc în zone de culminaţie, contrastante, pe deplin integrate desfăşurărilor. Este remarcabilă, în acelaşi timp, capacitatea compozitorului de a evidenţia sau estompa, după necesităţile dramaturgiei, planurile tematice, de multe ori reduse la semnale sau uneori desfăşurîndu-se cu respiraţie largă. Peste toate momentele se impune, treptat, imnul corzilor, un imn al izbînzii, care, la fiecare apariţie, se curmă brusc, ca şi finalul lucrării, parcă secţionat, într-un anumit moment, pe neaşteptate. Cu faţa spre această albie a sonorităţilor lucrării, din cînd în cînd apar umbre şi lumini de lemne şi alămuri, susţinute simbolic de o bogată percuţie, care este capabilă să dinamizeze desfăşurarea sau să înfrîneze, dacă este cazul, amploarea atinsă.

„Modestul omagiu închinat pămîntului şi străbunilor noştri", cum îşi subintitulează fresca Liviu Ionescu, ne-a demonstrat, la prima audiţie realizată de dirijorul ieşean George Vintilă, cu concursul Filarmonicii „George Enescu", că adună, în paginile ei, experienţe de simfonist demne de maximă

atenție și interes. Același concert a mai cuprins o versiune excelentă a *Concertului pentru violoncel* de Dvořak, susținut de Alexandr Rudin și o foarte strălucitoare și interiorizată în același timp, interpretare a *Simfoniei a 5-a* de Ceaikovski.

Dintr-un program variat și bogat, al Orchestrei de Studio a Radioteleviziunii, aflată sub conducerea lui Carol Litvin, am decupat interpretarea unei alte prime audiții pline de interes, o *Piesă de concert, pentru vioară și orchestră de coarde* de Grigore Nica. Autor al cîtorva cantate patriotice, suite simfonice, piese concertante, precum și a unei simfonii, Grigore Nica, de timpuriu, s-a arătat preocupat de făurirea unui stil personal „așezat" pe o solidă pregătire profesională, stil care ascunde în sînul său un lirism nobil, discret și nuanțat, în care interesul pentru culoarea timbrală, pentru „focul culorilor" este definitoriu. Supusă unei inspirații de calitate superioară, maniera de creație a lui Grigore Nica adună, din acest punct de vedere, noi posibilități de cînt instrumental, expresive permanent și niciodată ostentative sau practicate în sine, ci supuse unui sens evolutiv atractiv, tensionat, chiar dramatic. Noua lucrare concertantă, pusă în valoare în condiții excelente de către violonistul Avy Abramovici, este un lied debutînd melopeic, elegiac, traversînd un pisc în care agitația, forfota sonoră este crescută ca tensiune și ajungînd pe culmi, parcă cu sonorități irizate, cu conținut ireal. Tonul predominant al povestirii este visător, dar tonic, cu paste de sonorități aspirînd spre sugestii ideatice profunde, poezia comunicării avînd, în ciuda structurii cu micro-evenimente, o respirație largă. Nu este greu de urmărit, pe parcursul lucrării, un anumit fir enescian, parcă mai aprig, mai încăpățînat la început și slăbit, pierdut, în ultimile pagini. În metamorfoza materialului tematic, precum și în economia virtuoză a solistului se poate observa intenția autorului de a evidenția frumusețea rezolvării depline a tuturor contradicțiilor, liniștea plină de siguranță pe care o aduce profunda cunoaștere și apropierea tuturor elementelor necunoscute. Este aici parcă un semn al maturității, pe care Grigore Nica se pare că-l poartă din ce în ce mai bine.

Anton Dogaru

Din nou despre „Musica Nova"

În ultima vreme, anchete purtate cu însuflețită participare încearcă realizarea unei critici a criticii, consemnînd, printre altele, un anume subiectivism al celor care se străduiesc să materializeze în scris impresiile muzicale primite în sala de concert. Stînd strîmb și judecînd drept, un anume subiectivism există. Uneori, ciocnindu-ne de el, strîmbăm din nas și ne proclamăm neaderarea la practicile pe care le generează îndeobște. Dar, independent de voința noastră, ca ființe umane ce sîntem, nu putem ignora nici subiectivismul celui care infierează subiectivismul, căci critica criticii este și ea o critică și ca atare trebuie să se conducă după aceleași reguli aspre.

De ce această introducere alăturea cu subiectul ? Pentru că, în ceea ce ne privește, ne declarăm cu toată răspunderea apartenența la un anume subiectivism născut dintr-o adoptare totală a concertului-eveniment, a artistului ce demonstrează valoare și dăruire în tot ceea ce face, a compozitorului care își respectă menirea, a interpretului obsedat de autodepășire. Atunci cînd asemenea fapte de artă adevărată sînt izbitoare, le privim pe ele, vorbim în primul rînd de ele, le apreciem pe ele, ferindu-ne să tăiem firul de păr în „paișpe" spre a vîna locul în care nu știu ce tremurătură de arcuș sau ce infimă eroare nu făceau decît să pună și mai în valoare întregul. Vom mărturisi, de pildă, cu curaj, că de Musica Nova ne apropiem cu afectivitate și că în mod inerent o mare doză de subiectivism ne bîntuie, provenind însă dintr-o profundă obiectivitate ce ne călăuzește afirmațiile. Nu vom înceta să amintim că ansamblul Musica Nova este un adevărat lăcaș al muzicii contemporane românești, o adevărată școală de interpretare pentru acei interpreți doritori să trăiască în zilele noastre, fără a uita desigur nici de datoriile de conștiință pe care le au față de trecute secole de minunată artă muzicală. Musica Nova și-a făcut o obligație din servirea cu cinste a creației românești, din prezentarea adevăratelor valori ale muzicii contemporane de pretutindeni. Iar existența, la loc de cinste, în repertoriul formației, a unicei capodopere care este *Cvartetul „Pour la fin du temps"* de Olivier Messiaen are putere de simbol, după părerea noastră. Căci în această muzică găsim chintesența unei gîndiri muzicale ce ignoră frontierele delimitînd epoci și tendințe, deschiderea totală către o lume sonoră de o absolută umanitate, de o substanțialitate avînd egal doar în capodopere de același calibru.

Abordarea acestui opus presupune atingerea maturității interpretative, a acelei superioare capacități de topire prin forța gîndirii a impulsurilor senzoriale inerente oricărei trăiri interpretative guvernate de talent. Fără o stăpînire totală, fără o disciplină ascetică, muzica aceasta rămîne în afara ethosului său. Or, ansamblul Musica Nova s-a înfățișat mereu ca formație pentru care, parcă, această lucrare a fost scrisă. În actuala ei alcătuire, avîndu-i alături de veterani — violonistul Mircea Opreanu, șeful formației, și clarinetistul Florian Popa — pe violoncelistul Andrei Csaba și pe pianistul Alexandru Preda, am ascultat una dintre cele mai entuziasmante tălmăciri. Echilibrul și omogenitatea ansamblului și solo-urile atingînd de multe ori sublimul ne-au făcut să trăim în compania celor patru artiști adevărate clipe de extaz. Evidențierile sînt nedrepte în fața unei atari contribuții colective, dar sîntem obligați să semnalăm cu majuscule debutul lui Andrei Csaba în formație și remarcabilul său solo.

Programul serii mai cuprindea și *Cvintetul cu clarinet* de Johannes Brahms, ales nu întîmplător. Ni s-a confirmat încă o dată ideea că muzica vie sfidează adesea apartenența strictă la epocă și că marile spirite se întîlnesc întotdeauna într-o zonă atemporală a marilor fapte de cultură. Aici, celor patru mai înainte numiți (fără pianistul Alexandru Preda) li s-a alăturat violonistul Dan Enășescu și violistul Mihai Sofonea. Interpretarea a căutat să pună în valoare în primul rînd latura meditativă a muzicii brahmsiene, evitînd învolburările temperamentale. Poate că opțiunea pentru o astfel de viziune își are originea în memorabilele repetiții-lecție cu Sergiu Celibidache. Dar o anumită labilitate în realizarea întregului, sentimentul că uneori convingerile se aflau încă în stadiu de tatonări ne fac să așteptăm deplina împlinire în retălmăciri viitoare.

Vladimir Popescu-Deveselu

O FORMAȚIE VIE

Formația „Hyperion" este, înainte de toate, o formație vie. În relația cu partitura, în raporturile dintre membri, în timpul execuției, în raportul cu muzica veche românească pe care o programează consecvent, se stabilește un ton, un stil de lucru direct, practic, spontan. Compozitorul Iancu Dumitrescu conduce ansamblul din punct de vedere repertorial, schițează imaginea artistică, îl dirijează cînd este cazul, cîntă la pian, și face toate acestea fără lustrul profesionistului rutinat, ci ca un om de muzică în relație cu alți muzicieni, conjugați unui singur scop — parcurgerea unui cît mai mare număr de lucrări românești de actualitate sau de tradiție specifică în cît mai multe concerte, prin toată țara.

În versiunea concertistică ce se dă muzicii românești vechi (Anton Pann, Macarie, Dimitrie Cantemir — în concertul la care ne referim) primează tot aspectul direct al relatării. Sînt documente de istorie sonoră practic neinterpretate pe scenă, iar esențialul este ca ele să fie livrate în forma lor cea mai nudă, doar că hărăzite unor instrumente de circulație curentă. Astfel am putut auzi acum *Peșrev*-uri ale domnitorului-muzician moldav, la flaut (Voicu Vasinca), violă (Mihai Sofonea), violoncel (George Georgescu), fagot (Mihai Tănăsilă), clarinet (Aurelian Octav Popa — și compozitor, în același concert, cu o *Tocată*, registrată cu un acut simț al instrumentalismului). Pentru a completa imaginea componenței ansamblului să adăugăm numele contrabasistului Ștefan Tomasz și al percuționistului Costin Petrescu, avînd partituri mai substanțiale cu deosebire în lucrările moderne.

Între acestea din urmă, *Curcubee* de Octavian Nemescu, într-o variantă prescurtată, inserată sub forma unor flash-uri într-un *Peșrev* de Cantemir, conține, în puținătatea sunetelor, o meditație bine adunată în semnalul sonor restant. Vreau să spun că semantismul din perioada mai nouă de creație a lui Octavian Nemescu este aici integral grăitor, semnificația nu este doar o convenție subiectivă ci este imanentă discursului premeditat. La celălalt pol, *Rota* de Corneliu Cezar opune aforisticii un senzualism sonor. Compozitorul este meșter în crearea atmosferei, dar nu-i lipsește, nici lui, determinantul reflexiv, numai că reacția meditativă este apoi solicitată publicului prin alte mijloace. O revenire la muzica de adresă imagistică, dar care reține mult din ceea ce au însemnat pentru gîndirea muzicală abstractă ultimele trei decenii.

La Nicolae Brînduș — *Ison* — problema raportului dintre abstract și concretul sonor se pune la nivel performativ, fiind o compoziție-text, în care instrumentiștii capătă doar codul, iar realizarea în act le revine. În versiunea de acum, formația „Hyperion" a instituit un joc activ între parteneri, cu preluări și sesizante contraziceri, un schimb imaginativ alert. Pînă la urmă, tot un fel de teatru instrumental era această muzică în care, măcar că nu se schițează nici un gest, se sugerează, în circulația sintagmelor, o întreagă dramaturgie.

Parcă grupate în cupluri antinomice, lucrările de actualitate ale programului se încheie cu *Fasărea măiastră* de Iancu Dumitrescu. Aici, opus lui Nicolae Brînduș, partenerii schimbau, în esență, aceeași replică, interesul constînd din îndepărtarea sau apropierea micronică în temporalitate, jocul distanțelor în succesiune înlocuind jocul dintre identitate și nonidentitate. Lucrarea lui Iancu Dumitrescu captivează prin imaginația detaliului, prin explozia de invenție milimetrică (poate implozie).

Formația „Hyperion" își legitimează opțiunea repertorială prin vioiciunea imaginii muzicale transmisă auditorului, prin lipsa de confort a prezenței ei scenice.

Costin Cazaban

DEBUTUL FORMAȚIEI „CONCORDIA"

Primul recital al unei formații camerale, în cazul de față cvintetul de suflători „Concordia", alcătuit din Ioan Cațianis — flaut, Vasile Nicolae — oboi, Florian Popa — clarinet, Miltiade Nenoiu — fagot și Ioan Rațiu — corn, implică multiple semnificații. În primul rînd faptul că formațiile de suflători sînt mai puține și o nouă prezență este nu numai un element de interes în peisajul cameral ba chiar o necesitate. Însăși constituirea în sine a „Concordiei" are o semnificație aparte : certifică interesul pentru muzica de cameră — zonă dificultoasă dar elevată a interpretării — a muzicienilor din orchestrele simfonice ceea ce este, fără îndoială, un cîștig reciproc.

Trebuie să ne gîndim și la aspectul concret al desfășurării activității unei formații camerale în general — deci și al Concordiei — și care înseamnă efort, timp, muncă susținută, avînd drept singur suport (moral) propagarea unor valori muzicale ce sînt mai puțin la îndemîna publicului. În cazul „Concordiei" nici măcar nu se pune problema afirmării individuale (pare paradoxal în cazul unei activități colective ? și totuși aceasta este realitatea) pentru motivul bine cunoscut că majoritatea membrilor formației sînt nume notorii în viața muzicală. De altfel această calitate individuală se transferă cvintetului pînă într-atît încît primul recital părea unul din multe altele și nicidecum un recital de debut.

Programul a cuprins piese dificile dar care deveneau parcă lejere în fața unei precizii instrumentale și a unei tehnici remarcabile. Este vorba de *Melos II/2* de Fred Popovici — compozitor ce se afirmă tot mai mult în ultima vreme nu numai prin minuția elaborării lucrărilor ci și printr-o cantabilitate rafinată —, de *Invențiuni pentru cvintet de suflători și percuție* de Liviu Glodeanu, o piesă densă conținînd o linie dramatică pregnantă, sau de *Divertismentul pentru cvintet de suflători și pian* de Albert Roussel. În partea a II-a a programului, *Quintetto a fiato* de Jiri Pauer începea să pună probleme mai complexe de realizare, în special o anumită gradație a construcției și o mai mare varietate coloristică și instrumentală, neexcluzînd (mai degrabă dimpotrivă) supleța tehnică. A fost lucrarea care ne-a relevat cel mai plastic potențele interpretative ale formației și care sînt — așa cum ne așteptam, mărturisim — admirabile. Omogenitatea cvintetului (rezultat al valorii individuale foarte apropiate) ce poate fi socotită calitatea esențială a unei formații în general și camerale în special, a fost, credem, trăsătura definitorie în interpretările „Concordiei" ; se înțelege că neevidențierea vreunui membru constituie o laudă în acest

sens. O piesă interesantă a fost și *Epilog* pentru cvintet de suflători și voce bărbătească pe versuri de Pablo Neruda de Paul Heinz Dittrich, în care virtuozitatea, diversitatea timbrelor și a efectelor instrumentale se aliază cu sobrietatea vocală într-o manieră extrem de sugestivă.

Să subliniem în încheiere aportul de calitate al colaboratorilor formației „Concordia" la primul său recital: Veronica Russescu-Ionescu — pian, Florin Diaconescu — tenor, Nicolae Albulescu și Ilie Mihalache — percuție.

Dan Scurtulescu

PANORAMIC XX — ADRIAN TOMESCU

Începînd din stagiunea trecută, pianistul Adrian Tomescu a deschis seria unor recitaluri consacrate muzicii contemporane, recitaluri cuprinzînd nu numai pagini muzicale de o valoare unanim acceptată ci și (sau, mai ales) lucrări noi de cele mai variate orientări stilistice, cu precădere prime audiții. Departe de a fi întîmplătoare, alegerea pieselor (dintr-un repertoriu devenit extrem de vast, practic inepuizabil, după scurgerea celor opt decenii ale secolului) ca și așezarea lor în cadrul respectivului program atestă deosebita capacitate a pianistului de a intui legături profunde, uneori greu sesizabile, între lumi sonore aparent îndepărtate, de a stabili punți de legătură, de a crea binevenite gradații și contraste de-a lungul unui recital. Pe scurt, Adrian Tomescu știe cum să alcătuiască un program, folosind desigur alte criterii decît în cazul repertoriului tradițional; și, ceea ce este și mai important, știe muzicalmente cum să construiască recitalul, cum să-și dozeze eforturile punînd în valoare, succesiv, alte laturi ale tehnicii și imagisticii sonore.

În cel de al treilea recital pe care l-a susținut în seria Panoramic XX, Adrian Tomescu a prezentat un număr de opt lucrări, din care jumătate aparțineau compozitorilor români. Muzica universală a fost reprezentată mai întîi prin *Moduri de valori și de intensități* de Messiaen, singura piesă din program aparținînd primei jumătăți a secolului. De fapt ea constituie, mai degrabă, o adevărată piatră de hotar situată într-un moment de răscruce atît pentru creația compozitorului cît și pentru arta europeană, ale cărei destine aveau să treacă în mîinile discipolilor maestrului. Aparținînd aceleiași generații cu Messiaen, cehul Karel Reiner (compozitor prolific, dar prea puțin cunoscut în genere) a parcurs o altă traiectorie componistică, aderînd de la început la experimentalismul lui Haba — și scriind pentru pian acordat în sferturi de ton — pentru a reveni parțial spre teritorii de confort neoclasic. Cele opt miniaturi ale suitei pentru pian *(Zarodky)* îl arată însă preocupat de cultivarea coloristicii instrumentale, ceea ce i-a prilejuit interpretului realizarea unor momente de fantezie sonoră. Mai bogate în resurse dramatice s-au dovedit lucrările lui Henri Pousseur (din ciclul *Caractere*, o excelentă creație postserială) și Ladislau Kubik, compozitor ceh din tînăra generație.

Muzica românească a oferit prin *Jocul tastelor* de Ștefan Niculescu cea mai spectaculoasă explozie de sonorități, realizată însă de Adrian Tomescu cu simplitatea și firescul, aș zice chiar sobrietatea, ce caracterizează stilul său pianistic lipsit de ostentație. A fost convingător redată construcția lucrării cu subtilul ei echilibru între intensități opuse, între evenimente sonore și tăceri, între momentele dense și cele de transparență cristalină. În *Concentrice* de Fred Popovici, pianistul a pus în valoare fluiditatea unor sonorități aproape evanescente, luminînd cu humor discret jocul obsesiv al unor formule cu iz lăutăresc. Tînărul compozitor Fred Popovici a devenit o prezență foarte activă în viața noastră de concert oferind, dincolo de constanța unor principii componistice, plăcuta surpriză a unei inventivități creatoare incontestabile. Un alt tînăr compozitor de talent, prea rar auzit din păcate, este Valentin Petculescu, autor al celor *Trei ipostaze ale mării* care, împreună cu piesa amintită anterior, au constituit primele audiții absolute ale recitalului. O scriitură pianistică atrăgătoare, avînd la bază rafinate combinații armonice, caracterizează cele trei piese, suficient de bine diferențiate și totodată unitare ca stil. În sfîrșit *Naturalia* de Costin Cazaban a constituit, de această dată, singura lucrare ce făcea apel la prezența bandei magnetice și a altor surse sonore alcătuind ambianța în care s-a desfășurat contribuția cu caracter propriu-zis solistic a pianistului. Topirea tuturor elementelor într-un flux muzical unic, netezirea treptată a disparităților, antrenarea ghirlandelor sonore în cuceritoare succesiuni, mereu altele și mereu aceleași, în același timp statice și dinamice, conferă acestei muzici un caracter inconfundabil. Banda sonoră (realizată de inginer de sunet Luiza Mateescu și de compozitorul Liviu Dandara) s-a integrat pe deplin concepției de ansamblu.

Pasiunea cu care Adrian Tomescu cultivă creația noastră actuală constituie o altă mare, și rară, calitate a sa ce se cuvine a fi relevată în mod deosebit. În confruntarea cu lucrări din muzica universală (programul recitalului constînd de fapt dintr-o permanentă alternanță a pieselor străine și a celor românești) creația națională n-a ieșit cîtuși de puțin dezavantajată. Această idee a confruntării deschise dintre muzica noastră și creația contemporană universală poate avea cele mai favorabile consecințe ducînd la mai buna înțelegere și la aprecierea în deplină cunoștință de cauză a artei naționale. Mai des prezente în viața de concert, extinse și asupra domeniului simfonic — unde informarea publicului este încă mai deficitară — asemenea confruntări ar putea contribui la o consolidare a propriilor noastre poziții, la confirmarea valorilor realizate și încurajarea prospecțiunilor în viitor. Pentru toate satisfacțiile artistice pe care le-a oferit și pentru gîndurile pe care le-a stimulat în auditor, recitalul pianistului Adrian Tomescu a constituit un real eveniment.

Adrian Rațiu

QUODLIBET MUSICUM — A. O. POPA

Binecunoscut în țară și peste hotare, clarinetistul Aurelian-Octav Popa este fără îndoială unul dintre acei rari muzicieni reprezentînd etalonul de aur în creația interpretativă a secolului nostru.

Personalitate artistică fascinantă, Aurelian-Octav Popa a depășit de mult culmile ce păreau finale în sfera instrumentului său. Surprizele ni le rezervă cu fiecare apariție, imposibilul devine perfect realizabil într-o at-

mosferă învăluită în seninătatea performanței, aparent lipsită de efort.

De la discul ce păstrează — pentru memoria noastră și pentru istoria semnificativelor izbînzi interpretative — lucrări de muzică românească contemporană dedicate clarinetului, trecînd prin halucinanta realitate sonoră a *Concertului pentru clarinet și orchestră* de Aurel Stroe și oprindu-ne asupra ultimului disc de *Sonate* de Brahms (cu concursul pianistei Alexandrina Zorleanu), parcurgem traseul fundamental de excepție ce conturează un posibil portret al muzicianului și omului de cultură Aurelian-Octav Popa.

În anul 1977, reunind în jurul său un grup de instrumentiști de valoare — membri ai ansamblurilor simfonice din Capitală — Aurelian-Octav Popa ne oferă o nouă surpriză : orchestra de cameră „Quodlibet musicum". Nucleului de bază i s-au alăturat tineri din instituțiile bucureștene de învățămînt muzical, entuziaști convinși de importanța împlinirii prin practică a calităților necesare efortului pedagogic.

Astfel, de aproape patru ani, sub conducerea lui Aurelian-Octav Popa, „Quodlibet musicum" — avîndu-l deseori ca solist — completează în diversitate peisajul nostru artistic ; muzicieni de prestigiu din toate generațiile au fost invitați ca soliști ai numeroaselor concerte publice, iar înregistrările realizate de formație sînt prezente în emisiunile Radioteleviziunii.

Ultimul concert al orchestrei a avut ca invitat pe dirijorul italian Silvano Frontalini.

Pentru prima dată Aurelian-Octav Popa a încredințat bagheta unui alt dirijor rezervîndu-și rolul de solist al *Variațiunilor pentru clarinet și orchestră* de Rossini. Secondat cu dăruire de dirijor și orchestră, clarinetul său a încununat cu o strălucitoare diademă sonoră partitura rossiniană, cuceritoare prin simplitatea și claritatea mesajului.

Titular al instrumentelor cu clape în orchestra „Quodlibet musicum", Iosif Sava — celălalt solist al serii — și-a legat activitatea interpretativă de principalele momente de reușită ale formației. Vom putea să-l ascultăm — în postură de clavecinist — pe discul ce va fi editat în curînd la „Electrecord", prima apariție discografică a orchestrei de cameră „Quodlibet musicum", cuprinzînd simfonii mai puțin cunoscute din creația lui Haydn.

De această dată Iosif Sava a susținut partea solistică a *Fugii-concert pentru orgă și orchestră* de Scarlatti și *Adagio în sol minor* pentru orgă, vioară și orchestră de Albinoni.

Programul a mai cuprins : *Concertele în Do major, si minor, Re major* și *Simfonia în si minor* de Vivaldi, *Concertino nr. 1 în Sol major* și *Concertino nr. 5 în Mi bemol major* de Pergolesi, *Elegia* de Puccini și uvertura *Il Conventello* de Rossini.

Contribuții de elevată ținută au avut violonistele Maria Masalici-Madru și Elvira Georgescu și violoncelistul George Georgescu.

Tînărul dirijor Silvano Frontalini realizează cu dezinvoltură acea stare propice colaborării cu orchestra și relevă cu deplin temperament liniile de forță ale muzicilor alese. Precis în gestică, sondînd cu fantezie în straturile expresivității sunetelor, Frontalini a găsit în orchestră o deplină disponibilitate individuală și maleabilitate de ansamblu, esențiale în realizarea celor mai subtile intenții ale sale.

Apreciind cu justețe specificul unora dintre paginile prezentate, dirijorul a ocolit tentația sublinierii unor momente de pură virtuozitate, favorizînd astfel dimensiunile de profunzime.

Concertul de muzică italiană al orchestrei de cameră „Quodlibet musicum", dirijată de Silvano Frontalini și avîndu-i ca soliști pe Aurelian-Octav Popa și Iosif Sava, a cucerit publicul într-o atmosferă de reală bucurie. Bucuria de a face muzică și bucuria de a o asculta.

Anca Râpeanu

VOICU VASINCA

Voicu Vasinca, interpret de excepție a cărui activitate concertistică este bine cunoscută tuturor iubitorilor de muzică, încununată nu de mult printr-un disc cuprinzînd o serie de lucrări de compozitori români, de la Cantemir la Liana Alexandra, ne-a oferit un recital ce a conținut un apreciabil număr de piese.

Desigur, știm cu toții că sfera lucrărilor pentru instrumente de suflat nu este foarte bogată și că, de cele mai multe ori, sînt folosite transcripții, care la rîndul lor nu sînt ușor de găsit, dar este păcat ca din trei prime audiții, nici una să nu fie românească, iar două să aparțină unor compozitori, pe care, cu toate străduințile, nu i-am aflat în nici un lexicon muzical — Carlo Prosperi și Ladislau Simon.

Lăsînd la o parte aceste aspecte, nu putem să nu apreciem calitatea excepțională a interpretării, datorată lui Voicu Vasinca și, totodată, celui care l-a acompaniat, pianistul Șerban Soreanu, o prezență tot mai activă pe podiumul de concert, un spirit ales și cu o frumoasă cultură muzicală, artist ce se adaptează și se integrează oricărei epoci, oricărui stil, cu tot atîta dăruire.

Opus-urile din prima perioadă evocată de Vasinca au fost : *Sonata în Fa major* de Francesco Maria Veraccini, lucrare de școală mai puțin expresivă, impresie anihilată de *Sonata în Fa major* de G. F. Händel, o elegantă succesiune de patru mișcări contrastante, bazate pe binecunoscuta alternanță lent-repede.

Cea mai reprezentativă lucrare dintre cele preclasice ni s-a părut cea de a 6-a sonată, cea în sol minor, din ciclul celor 6 sonate op. XIII, intitulat *Il pastor fido* de Vivaldi, opus construit cu o oarecare galanterie pastorală, în care cele 4 părți comportă o interpretare gradată, atingînd punctul culminant în finalul *Allegro ma non troppo.*

În toate aceste lucrări, Voicu Vasinca a fost interpretul sobru, fără efuziuni exagerate, respectînd întru totul stilul pe care l-a impregnat cu personalitatea sa.

Celelalte lucrări din program ar fi trebuit să poarte mai mult amprenta secolului XX, cu toate înnoirile și stilurile existente, așa cum se cuvenea unui interpret care și-a dedicat mult timp muzicii contemporane.

Remarcăm dintre acestea cele *Opt piese* pentru flaut solo, lucrare în primă audiție, aparținînd lui Paul Hindemith. Piesele, cu o mare bogăție de nuanțe, încadrate în forme de tip clasic, cu momente lirice, cu accente dramatice, au constituit unul din momentele de vîrf ale recitalului, în care virtuozitatea lui Vasinca a strălucit, justificînd aprecierile anterioare și, mai ales, plăcerea interpretului de a cînta astfel de muzică.

Sonata lui Francisc Poulenc, structurată clasic în 3 părți, deși scrisă în 1957, cînd în muzică se petreceau multe evenimente noi, este o muzică fără multă individualitate, care însă i-a servit bine pe cei doi interpreți, punîndu-le în valoare generoasele posibilități de care dispun, colaborarea flaut-pian fiind fără cusur.

Singura lucrare românească din program (de ce ? !) a fost *Îndelung pentru liniște* de Iancu Dumitrescu, compozitor aflat în plină afirmare.

Scrisă pentru flaut și gong chinezesc, muzica lui Iancu Dumitrescu își are rădăcinile în cele mai vechi straturi ale folclorului nostru. Melopeea flautului, asemănătoare strigătului de durere izvorît din bocet, sunetele ancestrale ce se dezvoltă admirabil pe filonul susținut de gong, finalul în care flautul ne uimește și impresionează cu adevărate sunete „de semnal", specifice buciumului, au constituit o adevărată bucurie, atît pentru interpret, care ne-a dovedit o dată în plus că are acea chemare pentru muzica românească și, deopotrivă pentru publicul spectator, care l-a răsplătit pe Voicu Vasinca cu binemeritate aplauze.

Mihaela Niculescu

„CĂSĂTORIA SECRETĂ" DE CIMAROSA

Am asistat cu deosebită plăcere la premiera Operei Române *Căsătoria secretă* de Domenico Cimarosa. Este intenția mereu prezentă de a completa repertoriul cu cele mai reprezentative lucrări ale genului — iar *Căsătoria* lui Cimarosa cît și realizarea muzicală și scenică de o evidentă calitate, merită cu prisosință entuziastele aplauze ale publicului.

În timp, tentația de a compara creația de operă mozartiană cu cea a compozitorului italian Domenico Cimarosa a fost din ce în ce mai mare. Intenția era, mai cu seamă, a scoate în evidență diferența dintre geniu și talent. Dar, cel puțin în cazul lucrării *Căsătoria secretă*, afirmația a fost infirmată de succesul răsunător ce a însoțit această operă de la premiera din 7 februarie 1792 pe scena Hofburgtheater-ului din Viena, și pînă astăzi. Deosebita inspirație melodică, intriga bine construită, farmecul fiecărui personaj, în parte, măiestrita orchestrație a partiturii l-au determinat pe Hector Berlioz să afirme că, dacă ar fi nevoie, ar alege spre a fi păstrată pentru eternitate, din toată producția muzicală precedentă, „unica și eterna" *Căsătorie secretă* pe care o consideră aproape la același nivel cu *Nunta lui Figaro* de Mozart, iar, prin hazul și veridicitatea lor, s-au păstrat cuvintele criticului muzical Eduard Hanslick care apreciau că, între *Figaro*-ul lui Mozart și *Căsătoria secretă* de Cimarosa, a avut loc un fel de unire secretă a cărui fruct a fost „Bărbierul din Sevilla" de Rossini. Într-adevăr, dacă am căuta originile trecute și influențele viitoare ale muzicii lui Cimarosa, nume ca Pergolesi, Paissiello, Galuppi, Piccini s-ar impune în drumul pe care opera buffa italiană îl va parcurge prin Cimarosa pînă la Rossini.

A monta astăzi o astfel de operă, comportă dificultăți aparte. Actorilor li se cer atît deosebite calități vocale cît și variate disponibilități actoricești. În regia de factură absolut tradițională a lui Vasile Calomfirescu și în decorurile de aceeași nuanță imaginate de Ion Clapan, artiști de prim rang și-au unit talentul în reușita spectacolului. De la ariile solistice și pînă la marile scene de ansamblu — dificultățile partiturii fiind bine cunoscute pentru ambele ipostaze — echilibrul întregii realizări muzicale, cîntăreți și orchestră, a fost aproape perfect. Cuplul central al acțiunii, Carolina (Gerda Radler-Anca) și Paolino (Florin Diaconescu) adaugă partiturilor muzicale impecabil interpretate un joc rafinat, vioi și plăcut, atrăgîndu-și astfel, așa cum o prevedea și libretul, întreaga simpatie a publicului. Dificila, irascibila și înfumurata Elisabetta găsește în Elena Grigorescu o interpretă plină de temperament și inițiativă. Contele Robinson (Nicolae Constantinescu), în accente spontane de îndrăgostit fără de speranță, a avut un joc reținut, conturînd un personaj reușit.

O deosebită apreciere se cuvine cuplului comic alcătuit de Fidalma (Iulia Buciuceanu) și Geronimo (Constatin Gabor) pentru care un BRAVO din toată inima înlocuiește și concentrează un lung, foarte lung șir de elogii.

Încheiem cronica noastră vorbind despre dirijorul Lucian Anca și orchestra aflată sub conducerea sa. L-am lăsat la urmă, nu după ordine ierarhică de reușite, ci, pentru că aici, în mîna dirijorului, se concentrează întreaga partitură, pentru că el, dirijorul, are în mînă întregul spectacol. Lucian Anca a condus ireproșabil premiera. Orchestra sa, de la dificila Uvertură și pînă la momentele de acompaniament l-a urmat promptă, sensibilă la fiecare nuanță a gestului său. Astfel, seara primei reprezentații a operei „Căsătoria secretă" de Cimarosa pe scena Operei Române din București a fost o sărbătoare și o nouă împlinire a artei lirice românești.

Cristina Bohaciu-Sârbu

PRIME AUDIȚII DE MUZICĂ UȘOARĂ

Teatrul satiric-muzical „Constantin Tănase", perpetuîndu-și bunul obicei ca fiecare stagiune să înceapă cu spectacole inedite, și-a onorat spectatorii, și în acest an, cu o revistă și un concert de muzică ușoară.

Concertul la care ne referim, conținînd în exclusivitate muzică ușoară românească în primă audiție, sau recent compusă, și-a propus să prezinte o imagine sonoră la zi a creației de gen.

În cele două ore de spectacol s-a cîntat mult, de cele mai multe ori creații valoroase, în foarte multe cazuri interpreții reușind să reconfirme calități cunoscute, impunînd atenției publicului lucrări scrise cu măiestrie de compozitori din cele mai diferite generații.

Printre semnatarii celor 22 creații muzicale originale din program se aflau Nicolae Kirculescu, Elly Roman, Gelu Solomonescu, Laurențiu Profeta, Dan Ardelean, Petre Mihăescu, Ion Cristinoiu, Vasile V. Vasilache, Ștefan Kardoș, Valențiu Grigorescu.

Compuse nu pentru un anume concurs, lucrările, în cea mai mare parte, s-au înscris într-o notă de largă inspirație în care pe diverse ritmuri au fost suprapuse melodii mult apreciate de publicul spectator.

De la cîntecul de nuanță lirică, pînă la cel inspirat de frumusețile patriei, melodiile de muzică ușoară înscrise

în programul acestui concert au abordat o amplă paletă de idei și sentimente, cîteva titluri în acest sens fiind îndeajuns de semnificative : *Nu sîntem singuri, Anii noștri tineri* și *Noaptea, cînd orașul doarme* de Gelu Solomonescu, *Țară, măicuța mea* și *Iubire, foc nestins* de Dan Ardelean, *Așa e românul* de Petre Mihăescu, *Cînd Dunărea întîlnește marea* de Valențiu Grigorescu, *Țara florilor* de Ștefan Kardoș, *Joc de copii* de Laurențiu Profeta, *Neliniște* și *Ești tu* de Elly Roman, *Farmecul mării* de Radu Gheorghiu, ș.a.

Certitudinea că cea mai mare parte din piesele audiate au trecut de rampa scenei și că vor fi preluate și de alți interpreți și ascultate cu plăcere și cu alte prilejuri, ne-au dat-o cei zece soliști vocali și grupul „Reflex", prin felul în care s-au apropiat de conținutul poetic și muzical al pieselor din program.

Soliști ca Jean Păunescu, Marian Spînoche, Florin Anca sau Eva Kiss, în plină maturitate artistică, și-au demonstrat încă o dată amplele lor potențe vocale, apoi interpreți ca Aurelian Andreescu, Anca Liana, Nicolae Suciu, George Bunea, recunoscuți pentru disponibilitățile lor scenice și interpretative, au fost secondați cu deosebit succes de mai puțin cunoscutele interprete Magdalena Grigoriu și surorile David.

O notă în plus se cuvine grupului vocal „Reflex", prezență scenică pe tot parcursul concertului, impresionant prin acuratețea sonoră și prin sincronizarea cu întregul aparat orchestral. Concertul a fost în mod fericit augmentat cu unele momente satirice, în nota de originalitate a manifestării susținute de actorii H. Nicolaide, Rodica Popescu, Nae Lăzărescu, Ortansa Stănescu, Florin Tănase și George Oprea și de o subtilă și fermecătoare culoare dată de momentul coregrafic intitulat „Poveste de dragoste", ai cărui protagoniști au fost balerinii Cristina Dumitrescu și Cornel Popovici.

Orchestra de concert a teatrului „Constantin Tănase" condusă cu competență de experimentatul compozitor și dirijor Gelu Solomonescu a imprimat concertului pregnanță, ritm, culoare și nuanțe.

Întregul concert-spectacol s-a desfășurat în cadrul scenografic realizat de Dumitru Nicodim, în culori vii, cu modalități originale, în regia lui Nicolae Dinescu.

Ștefan Cărăpănceanu

O GALĂ A TINERETII ENTUZIASTE

Adesea se întîmplă în viața noastră de concert că tineri încununați cu laurii unor prestigioase competiții interne și internaționale, afirmați în public încă din timpul școlii și, cu atît mai mult, în timpul studenției, rămîn să se descurce singuri în a-și regiza propria evoluție pe podium, după terminarea studiilor. Un absolvent, oricît de merituos ar fi, are suficiente motive de a-și invidia colegii mai tineri, aflați încă pe băncile conservatorului, întrucît nu există încă nici o formă instituționalizată pentru a se netezi calea contactului cu publicul al tinerelor talente ce nu mai aparțin învățămîntului, a afirmării lor consecvente, cu alte cuvinte, a exercitării, în forma sa superioară, a profesiunii pentru care s-au pregătit cu atîta trudă și au fost pregătiți cu atîta competență și dăruire. Așa se explică scăderea treptată a numărului de apariții, mai puțin în București și foarte evident în țară, scădere care, bineînțeles, generează pînă la urmă renunțare. Sediile muzicii din diferite centre culturale preferă adesea vedete, chiar dacă au mai cîntat acolo de sute de ori, chiar dacă forma lor actuală nu mai este de invidiat, chiar dacă niciodată nu s-au ridicat la valoarea pe care eminențele tineretului nostru muzical o au astăzi, le preferă, deci, unor tineri, nu atît de cunoscuți, însă în deplinătatea talentului și a entuziasmului pentru muzică.

Cele de mai sus sînt, în rezumat, mobilul pentru care Colegiul criticilor din cadrul A.T.M. a inițiat cîteva acțiuni — „Tinere talente", la Rîmnicu-Vîlcea, „Tineri dirijori", la Tîrgu-Jiu, apoi la Piatra Neamț, și, la Satu-Mare, în primă ediție, „Gala muzicii concertante". Desigur, nimeni nu-și face iluzia că aceste cîteva inițiative vor salva de la sine situația, dar pînă la atribuirea unui for care să se ocupe consecvent de rularea în țară a tinerelor noastre talente muzicale (de ce nu o agenție de impresariat și pentru circuitul intern), pînă atunci micile festivale ale A.T.M. sînt acțiuni-pilot, acțiuni informative pentru dirijori, directori de filarmonică, secretari muzicali, presă, și, nu în cele din urmă, public.

„Gala" la care ne referim a găsit la Satu-Mare o replică promptă și entuziastă din partea forurilor locale — aș cita în primul rînd pe directorul filarmonicii, Ștefan Gregoroviciu, gata să facă tot ce-i stă în putere pentru menținerea vieții muzicale a municipiului său la cotele de interes la care a ajuns în ultimii ani — și a mai găsit acolo o orchestră de ținută, afirmată în cadrul Festivalului național „Cîntarea României", impusă în turnee peste hotare. O orchestră alcătuită din elemente foarte valoroase, în majoritate absolvenți recenți ai conservatoarelor, cu un stil de lucru optim, o devotată colaborare cu șefii de orchestră, răspunzînd astfel angajat sarcinilor dificile ale unui astfel de festival, cu trei programe diferite în trei seri consecutive (ultima în orașul Carei), de așa manieră încît dirijorii Alexandru Munteanu, Ervin Acel și Petru Andriesei au putut dialoga eficient cu ansamblul, iar tinerii soliști și-au găsit parteneri pe măsură.

Iar dacă acum s-au distins, între alții, Dana Borșan, Marin Cazacu, Andrei Deleanu, Dorin Pătrașcu, Gheorghe Asavei, Petru Gâscă, Ovidiu Căplescu, aceștia sînt cîțiva dintre cei ce ar fi putut sta cu cinste pe afișul unei „Gale a muzicii concertante". Și dacă un festival de trei zile este în mod obiectiv limitat în locurile pe care le oferă pe podium, stagiunea de zi cu zi a formațiilor simfonice ale țării poate găzdui cu mult mai multe tinere talente, la devenirea și afirmarea cărora să contribuie în mod decisiv.

Costin Cazaban

PLOIEȘTI

Agenda cultural-artistică a municipiului Ploiești, a consemnat un concert spectacol de certă valoare artistică, susținut de ansamblul de estradă „Radar" din R.P. Polonă.

Înființat în anul 1964, acest valoros colectiv artistic, face parte din for-

mațiile profesioniste de frunte ale armatei poloneze.

Spectacolul prezentat în țara noastră în cadrul unui turneu întreprins în mai multe orașe (București, Buzău, Focșani, Bacău, Piatra Neamț, Iași, Galați etc.) a relevat, atît bogăția tematicii și diversitatea stilistică a repertoriului, cît și nivelul artistic al interpretării.

Prima parte a concertului, în care artiștii oaspeți (soliști vocali și balerini, orchestră) ne-au oferit — în deschidere — una din paginile alese din creația compozitorilor polonezi, fragmente din Oratoriul *Să cînte astăzi toate clopotele de argint* de C. Gertner — amplă construcție vocal-simfonică, ce evocă lupta pentru apărarea păcii — a fost dedicată de asemenea cîntecelor cu caracter patriotic inspirate din viața și multipla activitate a ostașilor polonezi. Cîteva titluri sînt semnificative : *Ultimul marș al regimentului, Cîntă trompetă, cîntă* și *Se întorc băieții din război* de C. Gertner, *Ține-te armată* de V. Rinchievici, *Să preferi aviatorii* de E. Soics, *Cum schimbă armata pe oameni* de E. Șanievsca *Trec ostașii* de compozitorul român Laurențiu Profeta (o frumoasă surpriză pentru publicul nostru, ce merită multă apreciere), *Grădini albe de nori* de S. Șanievsca ș.a.

Pentru a satisface diversele cerințe cultural-artistice ale numerosului public prezent în sala Casei de cultură a sindicatelor, virtuoșii soli ai estradei poloneze, au reușit cu „brio", în partea a doua a concertului, să ofere, din lucrările muzicii poloneze, un remarcabil buchet de melodii de muzică ușoară, cele mai multe piese fiind premiate la concursuri internaționale.

Au cucerit aplauze cîntecele *Să-mi scrii dragule* și *Dans retro* de M. Seven, *Cui să dau inima* de P. Ianton, *Sîntem armată* de B. Conovalschi, *M-aș duce la armată* de T. Mazgot, *Ea este în jurul nostru* de St. Bartosic, *Băiatul de Radar* de V. Rinchievici ș.a. De un real succes s-a bucurat cunoscuta piesă românească *Pe lîngă plopii fără soț...* semnată de compoztiorul Guilelm Șorban, pe versurile lui Mihai Eminescu, prin care soliștii polonezi au ținut să omagieze muzica românească și valoroșii săi autori. O notă aparte se cuvine cîntecului de final *Arma noastră este zîmbetul.*

Conducerea artistică a ansamblului, asigurată de Lt. col. Vladimir Lischievici, Iosif Grubovschi și dirijorul Iulius Slivac, a valorificat la maximum potențialul creativ al colectivului.

Al. I. Bădulescu

LA UN SEMICENTENAR

„În 1928, Constantin Brăiloiu, susținut în activitatea sa de maestrul George Enescu, a întemeiat Arhiva de folclor a Societății compozitorilor români, pentru a culege, tezauriza și studia cîntecul popular".

Fraza citată este primul aliniat dintr-un articol redacțional așezat în fruntea unui număr relativ recent al Revistei de etnografie și folclor (tom 24 nr. 1, București, 1979), articolul încheindu-se astfel :

„Pentru a marca acest început de etapă și a scoate în relief valoarea faptei deschizătoare de noi drumuri, Revista de etnografie și folclor dedică acest număr semicentenarului întemeierii Arhivei de folclor a Societății compozitorilor români, lui Constantin Brăiloiu, întemeietorul ei."

Fără să contest importanța actului istoric de la 1928 care a fost aniversat în 1978, doresc să atrag atenția asupra unor realități istorice care dovedesc, după aprecierea mea univoc, că este greșit să se vorbească despre întemeierea Arhivei de Folklore (să nu mi se ia în nume de rău fidelitatea față de ortografia de odinioară a denumirii ei) numai ca despre „o faptă deschizătoare de noi drumuri". Arhiva a existat și a desfășurat o considerabilă activitate de „culegere, tezaurizare și studiu al cîntecului popular" încă dinainte de înființarea ei oficială. Actul de la 1928 a fost „o faptă *de continuare*", într-o formă organizatorică nouă și mai proprie scopului, a unor drumuri abordate în prealabil.

„Însuflețită de credința în viitorul unei muzici românești pătrunse de duhul cîntecului popular, Societatea Compozitorilor Români a rostit din clipa dintîi dorința de a vedea muzica populară culeasă cît mai grabnic de pe tot întinsul Țării noi. Sarcina unei asemenea culegeri întrecînd pe atunci cu mult puterile sale, a îndemnat printr-un memoriu Puterile Publice să o ia asupra lor și în așteptarea unui viitor mai bun a instituit, spre îmbărbătarea culegătorilor, trei premii de folklore". Aceste cuvinte de aducere aminte, așternute pe hîrtie de Brăiloiu la sărbătorirea a zece ani de existență a SCR, sînt nelipsite din lucrările mai recente care se ocupă de întemeierea Arhivei de Folklore. De asemenea, este cunoscut faptul că primul concurs, dotat de obștea compozitorilor români cu un premiu de 15.000 lei, a avut loc în 1925 și că el a avut drept rezultat strîngerea a 1347 melodii populare, dintre care 810 cîntece și jocuri din Banat (Tiberiu Brediceanu), 175 colinde și cîntece de stea culese de la elevii seminarului Nifon din București (Gheorghe Cucu), 42 cîntece din județul Tecuci (I. Dicu), 35 cîntece din județul Vîlcea (Gheorghe Fira), 111 cîntece și doine din Ardeal și Banat (Emil Monția), 50 doine din satul Rășinari (I. Muțiu) și 151 cîntece din Bucovina (Alexandru Voevidca). În 1927, SCR a publicat o cîtime infimă a acestui tezaur folcloric : 30 de melodii. A fost un gest aproape numai simbolic, dar ca atare deosebit de important ! Iată observația foarte corectă a lui Tiberiu Alexandru, făcută cu privire la acest modest caiet : „Este cea dintîi tipăritură din seria botezată mai tîrziu «Publicațiile Arhivei de Folklore»" (*Folkloristică, organologie, muzicologie*. București, 1978, p. 91). De ce nu am putea să afirmăm, prin analogie, că cele 1347 melodii populare adunate de cei menționați și depuse în 1925 la SCR, în mîna lui Brăiloiu, constituie piatra de temelie a ceea ce a fost „botezat" mai tîrziu Arhiva de Folklore ?

În sprijinul unei asemenea interpretări a faptelor, doresc să prezint aici un document neremarcat pînă în prezent de biografii arhivei. Regretatul grafician

Iosif Ross (1899—1976), admirabil virtuoz al portretului instantaneu, l-a desenat și pe Bartók, aflat ocazional la București. În 1970, m-am adresat artistului cu rugămintea de a mă primi pentru a-i lua un interviu în legătură cu împrejurările în care Bartók i-a pozat. Artistul m-a refuzat, dar mi-a trimis o reproducere fotografică de bună calitate a portretului în cauză, iar muzeografa Eugenia Florescu, care mi-a scris din partea lui, mi-a comunicat următoarele (citez, din păcate, retraducînd textul tipărit în limba maghiară în almanahul intitulat *Utunk évkönyv 1970*, pentru că nu mai am originalul) : „Ross l-a zărit pe Bartók pe stradă, cînd acesta s-a îndreptat, împreună cu Brăiloiu, spre institutul de folclor. S-a luat după ei, s-a prezentat și l-a rugat pe compozitor să-i permită să-l deseneze. Desenul a fost executat în institut, ceea ce explică prezența pîlniei de fonograf. Maestrul Ross consimte bucuros ca desenul lui să fie publicat în almanahul Utunk, dar fiind bolnav și paralizat, nu poate să dea un interviu. De altfel, nici nu-și aduce aminte de mai mult decît de atît". Atunci, în 1970, nici nu am remarcat senzaționalul acestui desen care îl reprezintă pe Bartók în „institutul de folclor" al lui Brăiloiu, în fața unui fonograf, concentrat asupra a ceea ce ascultă — desen datat din 1926 ! Ceea ce demonstrează fără putință de tăgadă că în februarie 1926, cînd Bartók a concertat la București, — și, precum se știe, s-a întîlnit și cu Brăiloiu cu care se împrietenise încă din toamna anului 1924 — a existat aici un „institut de folclor" (denumirea dată de Ross nu are nici o importanță !) unde Brăiloiu l-a putut invita pe muzicianul-savant venit de peste hotare, unde a existat pînă și un fonograf și fonograme demne de atenția oaspetelui.

Prin publicarea acestui desen, semnat „I. Ross 1926", doresc să stimulez curiozitatea acelora care, familiari cu materialele de arhivă aflate în păstrarea actualului institut de folclor din București, descendent direct al arhivei lui Brăiloiu, ar putea să aducă și alte dovezi în sprijinul unei noi și mai exacte datări a „nașterii" arhivei, „botezată" în 1928. Pînă una-alta, chiar și numai pe baza datelor publicate pînă în prezent, importanța momentului de acum

peste o jumătate de secol s-ar putea reformula astfel : în 1928, creînd Arhiva de Folklore, Brăiloiu a dat o formă instituționalizată activității folcloristice din sînul SCR, deschizînd astfel în fața acestei activități perspective noi.

Cercetarea atentă a surselor arhivare este cu atît mai necesară, cu cît citarea și re-citarea unor date duce inevitabil la permanentizarea unor neadevăruri în bibliografia aferentă. Bunăoară, în legătură cu întemeierea Arhivei de Folklore, mai toți autorii citează un text devenit celebru : „Societatea va cerceta cu dragoste cîntecul poporului nostru", trimițînd la Manifestul lansat cu prilejul celui dintîi concert simfonic de muzică românească organizat de SCR la 7 decembrie 1924, manifest „reprodus" pe pagina 3. a volumului festiv *Societatea Compozitorilor Români [...] 1920—1930*, redactat de Brăiloiu. Or, acest pasaj „citat" de Brăiloiu pe pagina respectivă a cărții sale *nu face parte* din textul manifestului invocat, semnat de doisprezece compozitori români, tipărit și distribuit publicului participant la acel concert istoric ! Să fie el un adagiu apocrif, alipit textului cu prilejul Jubileului ? Se prea poate. Dar nu este exclus nici să fi procedat Brăiloiu în 1930 doar la repararea ulterioară a unei erori tehnice : să se fi omis pasajul la tipografie, la punerea în pagină, în 1924, a originalului. Oricum, am considerat de datoria mea să semnalez această inadvertență profund înrădăcinată în literatura noastră de specialitate, pentru a ilustra cu un exemplu concludent necesitatea imperioasă a reîntoarcerii la sursele primare în

SOCIETATEA COMPOZITORILOR ROMÂNI

Începe cu concertul de astă seară o activitate ce stăruința tuturor compozitorilor români o va face rodnică pentru viitorul muzicei române.

Societatea Compozitorilor Români pornește la muncă cu însuflețire și gândul curat.

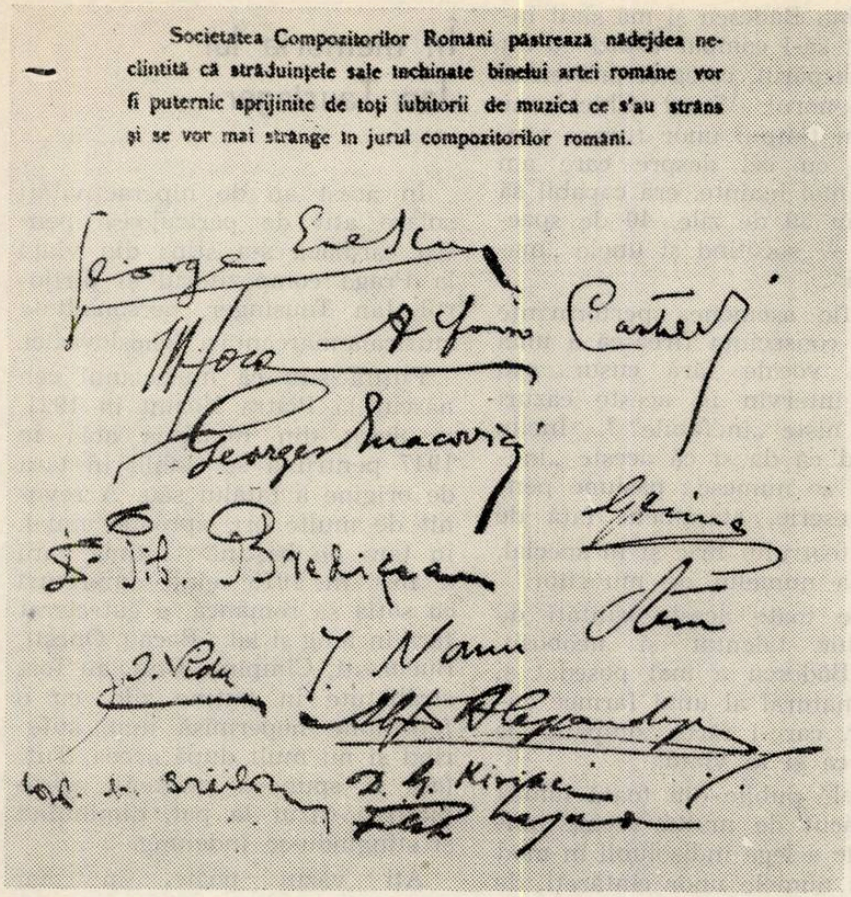
Societatea a întrunit în sânul ei pe compozitorii întregului neam, alături de cântareții și instrumentiștii noștrii cei mai de seamă.

Societatea a dovedit prin concertul extraordinar dat în cinstea d-lui Bela Bartok că știe să mulțumească, fără a ține socoteala de prejudecăți, acelora ce au bine meritat dela muzica română.

Societatea prin concertele sale va da tuturor compozitorilor de valoare mijlocul de a face cunoscute lucrările lor.

Societatea va căuta, împlinind un gol mult simțit, să înființeze, când mijloacele o vor îngădui, un așezământ de tipar muzical românesc.

Societatea Compozitorilor Români, va strânge legăturile școalei românești cu școlile naționale străine, ajutând propășirea muzicei noastre în țară și dincolo de granițile țării.



loc de citarea și răscitarea celor secundare.

În numărul festiv al Revistei de etnografie și folclor, Ulpiu Vlad publică și o valoroasă și foarte binevenită *Biobibliografie Constantin Brăiloiu*. Valoroasă pentru că înregistrează o mulțime de date care lipsesc din adesea citata *Bibliographie des travaux de Constantin Brăiloiu* de André Schaeffner, publicată cu peste două decenii în urmă, binevenită pentru că pînă și această lucrare de pionierat a lui Schaeffner este la noi o raritate de prea puțini cunoscută. Cu toate acestea, nici biobibliografia lui Vlad nu constituie acel instrument de lucru de care au nevoie toți cercetătorii vieții și operei lui Brăiloiu. Punctul poate cel mai vulnerabil al lucrării este ceea ce am semnalat și mai înainte : autorul ei nu a cercetat sursele primare — lucrările menționate —, ci, în foarte multe cazuri, numai bibliografia referitoare la ele, firește, mai ușor accesibilă. Bunăoară, în loc de un index exhaustiv al discurilor redactate de Brăiloiu, Vlad publică descrieri sumare ca „*Muzică populară românească* — 7 discuri, *Editions particulières de musique roumaine* — 3 discuri și *Musique des ukrainiens roumanophones* — 13 discuri" și trimite cuviincios la lucrarea care le menționează în acest fel. Pînă și la unele scrieri relativ ușor accesibile, datele lor bibliografice nu le indică după originalele, ci după lucrări de Alexandru Schaeffner. Activitatea publicistică a lui Brăiloiu ne-o prezintă atît de sumar, încît acest capitol al biobibliografiei este inutilizabil („1922 — a colaborat la periodicele : «Dimineața» [10 articole], »Le progrès« [București, 4 articole], »Luptătorul« [3 articole], »Adevărul« [2 articole], »Argus« [1 articol]"). Mai ales că pînă și aceste date sumare sînt luate din volumul *Opere III* îngrijit de Emilia Comișel, o publicație de loc ireproșabilă, în care avancronica unui eveniment din 18 februarie 1934, (!) apare cu data de 19 noembrie 1914 și este plasată, cronologic, între două scrieri din 1924, respectiv 1925, iar cronica aceluiași eveniment din 18 februarie 1934 apare cu data de 21 februarie 1924, plasată, cronologic, între cîte un articol din 1927 și 1928 (vezi p. 255, respectiv 285). Două erori descoperite întîmplător, fără să le fi căutat „cu lupa", cum ar fi fost obligat să le caute biobibliograful lui Brăiloiu, erori atît de grave încît ele pun sub semnul întrebării, global, creditul științific al volumului. Apoi, circumscrierile de genul „colaborează la Dictionary of modern music and musicians..." sau „colaborează la Zenei lexikon...", cu trimiterile de rigoare la autorii care, probabil, au văzut și au răsfoit aceste lexicoane, nu pot suplini într-o bibliografie științifică titlurile tuturor articolelor de lexicon scrise de autorul bibliografiat.

Aș risca să fiu acuzat de lipsă de sinceritate dacă nu aș mărturisi fățiș că m-a nedumerit absența lucrărilor mele din capitolul VII al acestei biobibliografii, unde alți autori sînt prezenți, foarte just, chiar cu articole de cîte o jumătate de pagină tipărită (bunăoară, Jack Bratin : *Calendarul muzicii universale).* Nu mă refer la comunicarea mea susținută la sesiunea științifică din 27.11.1978 — sesiune dedicată unor aniversări printre care și semicentenarului arhivei —, deoarece, spre regretul meu, ea a rămas nepublicată, ci în primul rînd la studiul meu de proporții mai mari, *Scrisorile lui Constantin Brăiloiu către Béla Bartók* (București, 1976, în volumul *Béla Bartók și muzica românească),* care conține numeroase documente indispensabile cercetării vieții și operei lui Brăiloiu.

Francisc László

Dinu Bădescu

Pentru marea masă de admiratori (și la acest capitol mă întreb care alt cîntăreț a fost vreodată mai răsfățat) Dinu Bădescu nu a trecut probabil decît ca fiind posesorul unui aparat fonator de o nemaiîntîlnită rezistență, cu un timbru de o calitate, de o dulceață unică, un senior al regis-

trului vocal acut (deseori m-am gîndit că adevărata sa voce începea să se simtă în largul ei în zona sunetelor scrise deasupra portativului). Fie și numai atît și tot este destul, dar paradoxal, insuficient. Trebuia să faci parte alături de el din colectivul unui teatru de operă pentru a realiza valențele mai subtile (deși evidente), permanente și neprecupețite ale forței sale de muncă, ale atașamentului său pentru instituție și pentru arta lirică. Și atunci, colegii săi de breaslă, dar chiar și personalul așa numit auxiliar, format din muncitori ale căror judecăți de valoare sînt deseori pline de un bun simț impresionant, toți aceștia descopereau niște fapte de bravură artistică, niște dovezi de colegialitate, niște atitudini pline de farmec boem, care toate la un loc, erau menite să alcătuiască acel „mit Dinu Bădescu". Și (iarăși paradoxal) mitul era realitate pură.

Căci Dinu Bădescu era cîntărețul care, anunțat în ultimul moment, consimțea să înlocuiască un coleg bolnav fără să se gîndească nici o clipă că propria sa sănătate era poate mai afectată decît cea a colegului.

Căci Dinu Bădescu distribuit în *Aida* în cutare zi din săptămînă, accepta fără discuții să mai cînte altă *Aidă* cu numai o zi înainte — spectacol programat peste plan în vederea sărbătoririi pomului de iarnă. Și cînta cu brio două *Aide* la mai puțin de 24 de ore distanță una de cealaltă. Ba chiar (eu am asistat la cîteva dintre aceste performanțe) la cel de-al doilea spectacol, Dinu se prezenta mai strălucitor. Și publicul venea în valuri să-și ocupe locurile din sala Operei Române două zile la rînd pentru a asculta si reasculta sunetele magnifice emise de el.

Și viața sa artistică era un lung șir de fapte asemenea. O dată, în cadrul unui turneu efectuat în țară de Opera Română, l-a cîntat pe ducele de Mantua din *Rigoletto* de două ori în aceeași zi : un spectacol la orele 15 și altul la orele 19 ! !...

Un muncitor de performanță (și calitativă și cantitativă) așa a fost Dinu Bădescu și mă simt îndemnat să-l compar astăzi cu alt mare dispărut, coleg și prieten al său, tenorul Viorel Chicideanu care, în timpul unor turnee asemenea cu cel despre care am vorbit mai înainte, era capabil să cînte în 30 de zile, 40 de spectacole — socotind și unele „matineuri".

Să fie asemenea performanțe numai consecința firească a unei tehnici vocale fără cusur, sau poate intervin în aceste cazuri unice, niște „inefabile" ?... Înclin să cred că da și că aceste „inefabile" se numesc : pasiune pentru meserie, atașament față de cauza teatrului liric și în special, onoarea numelui de muncitor.

Peste toate aceste calități de muncitor talentat și neobosit, Dinu Bădescu a mai posedat și darul natural al unui farmec cuceritor, care-l făcea simpatic pe scenă ca și în viață.

Marele public din toată lumea și-a făcut de multă vreme obiceiul de a lega indisolubil în mod glorios numele unor cîntăreți, de titlul operelor în care aceștia au realizat creații deosebite.

Se vorbește astfel despre „Gioconda lui Gigli" sau „Othello al lui Pertile". La noi, se vorbește și astăzi și se va mai vorbi atîta vreme cît vor exista cei cari l-au ascultat, despre „Boema lui Dinu", „Aida lui Dinu", sau „Trubadurul lui Dinu", pe lîngă multe altele.

În ierarhia mea valorică îmi îngădui pioasa libertate de a situa pe primul loc „Dama de pică a lui Bădescu" pentru că Gherman creat de el mi s-a părut personajul cel mai complet realizat pe toată întinderea carierei sale.

O dată cu dispariția lui Dinu Bădescu s-a mai dus o figură pitorească a Operei Române așa cum au fost Goangă, Mircea Lazăr, Niculescu Basu, Jean Athanasiu sau Folescu.

O figură la fel de celebră și la fel de neînlocuit.

Valentin Teodorian

În memoria lui Jan Tausinger

În acest an de hiperactivități solare atît de periculoase pentru cardiaci, s-a stins din viață la Praga compozitorul și dirijorul Jan Tausinger, personalitate muzicală marcantă a Cehoslovaciei.

Puțini știu că muzicianul ceh născut la Piatra Neamț în 1921, a plecat din România abia în 1947 pentru a se stabili în țara de origine a tatălui său. A revenit de multe ori, aproape anual, în țara de baștină ; ultima oară a fost în 1979, cînd, împreună cu soția sa româncă, a cutreierat țara în lung și lat ; Bacău, Onești, București, Cîmpina, Cluj, au fost străbătute în puține zile, cu o febrilitate nepermisă unui suferind și nu mult după aceea, Tuți (așa îi spuneau prietenii apropiați) a căzut la pat, diminuînd și stingîndu-se îndelung.

Ați văzut poate, în mai multe rînduri, în articole despre Cuclin sau despre muzica românească în general, citîndu-se declarația cîte unui muzician din Viena sau din Praga : „aveți în București un gînditor muzical neobișnuit, pe Dimitrie Cuclin". În cel puțin una din aceste declarații trebuie identificat Jan Tausinger, care luase el însuși în prima tinerețe lecții de muzică cu Cuclin.

Sînt 35 de ani de atunci ; prietenul meu Tausinger mă îndemna : „hai la Cuclin, să vezi cum se gîndește despre muzică" ; am fost și am luat lecții de contrapunct și fugă. „Vino să iei lecții de compoziție cu Leon Klepper, e un profesor excepțional" și am fost împreună cu prietenul meu la el. Hai să trimitem amîndoi lucrări la concursul „Enescu" și am trimis. Hai la repetițiile lui Silvestri, hai la lecțiile de dirijat ale lui Lindenberg (împreună cu Cosma, Brediceanu și Comissiona) și, bineînțeles, înainte de toate, la toate concertele lui George Enescu.

Aceștia au fost anii noștri de „Sturm und Drang", cu energii

multe, cînd concentrate exemplar, cînd risipite generos.

Tausinger a învățat la Conservatorul din București cu Mihail Jora și Alfred Mendelsohn și a absolvit în 1947. Îmi aduc aminte de aviditatea cu care învățam atunci și imensa curiozitate cu care frecventam expozițiile, spectacolele, conferințele, librăriile, cu inevitabilele călcări în strâchini ale tinereții.

Pentru mine însumi, Tuți era obiectul unei mari admirații. Muzicalitatea lui era excepțională ; auzea perfect ; spontaneitatea lui era asemănătoare cu a unui lăutar ; cunoștea foarte multă muzică și avea instinctul fără greș al valorii, al muzicii bune ; în același timp era total lipsit de snobism, cărțile de vizită zor-

năitoare nu-l dezarmau cîtuși de puțin și aceasta este o calitate pe care o prețuiesc și azi, la orișicine aș întîlni-o. În schimb, capacitatea de a se entuziasma era extraordinară, o formă de tinerețe pe care nu și-a pierdut-o niciodată în decursul anilor, pe măsură ce se dezvolta și spiritul său critic. Pe scurt, era un copil mare, inteligent, vioi, fermecător în conversație, cu digresiuni neașteptate care făceau ca timpul să treacă allegro.

Latura mai slabă era rigoarea, căci spontaneitatea îi juca feste uneori ; se lăsa antrenat și se întîmpla să uite de unde a pornit sau către ce se îndreaptă, dar ceea ce spun aici este valabil pentru porțiuni mici, căci pe lungă întindere Jan Tausinger a știut să cucerească și să realizeze și a avut o evoluție stilistică remarcabilă.

Sosit la Praga, a continuat conservatorul, terminînd compoziția cu Pavel Bořkovec și Alois Haba și dirijatul cu Karel Ančerl ; studenția lui s-a încheiat la 31 de ani. Și-a început atunci cariera muzicală propriu zisă. A compus foarte multe lucrări, însă spiritului său deschis nu i-a ajuns compoziția. S-a ocupat intens cu pedagogia. A locuit șase ani la Ostrava unde a funcționat ca profesor și director al Conservatorului. A format și educat coruri, ansambluri de tineri muzicieni. Apoi a venit ca profesor la Praga și a fost un timp directorul Conservatorului din capitala Cehoslovaciei (la cehi „Conservatorul" este cu o treaptă mai jos decît „Academia", care e școala superioară de studii muzicale, însă Antonin Dvořak a fost și el cîndva directorul acestui conservator). Din cînd în cînd, Tausinger dirija și concerte simfonice sau de muzică cu un caracter mai cameral.

Dispoziția sa naturală pentru a face muzică, aplecarea către muzica de cameră a găsit un larg cîmp de activitate în Cehoslovacia. A compus cam 30 de piese pentru ansambluri mici, printre care 2 cvartete de coarde, 2 triouri, sonate, partite. La București, ansamblul „Musica Nova" a cîntat de cîteva ori cvartetul cu pian *Canto di speranza ;* s-au mai cîntat *Sonatina emancipata, Colloquium* pentru cvartet de suflători, cvintetul pentru alămuri și, poate, alte lucrări.

Pentru liedurile și corurile sale, Tausinger a ales întotdeauna versuri de calitate ; printre poeții aleși : Rimbaud, Hlebnikov, Pușkin. În domeniul simfonic Tausinger a dat două simfonii, un concert pentru vioară și multe alte piese : a scris o seamă de piese vocal-simfonice și baletul *Nopatea cea lungă.*

Evoluția sa stilistică a început cu direcția neo-clasică și, precum alți colegi de generație, a trecut apoi prin școala scriiturii dodecafonice. A cunoscut bine experiența cercului din Darmstadt, pe care l-a frecventat de altfel. A simțit nevoia unei depășiri prin „pluriserialism" (extindere la toți parametrii), dar mai ales prin diverse procedee de aleatorism care au oferit un bun cîmp de desfășurare imaginației sale. Tausinger s-a interesat și de noile tendințe ale teatrului muzical ; astfel s-au putut ivi în anii '60 lucrări de cameră ca *Happening* pt. trio cu pian sau *Aventurile unui flaut și ale unei harfe.* Însă vioiciunea teatrală, aplecarea spre humor sau calambur nu au putut ascunde tendința sa fundamentală către o expresie afectuoasă și, adeseori, gravă.

Moartea sa, după o lungă suferință, a venit ca o lovitură totuși neașteptată pentru apropiații săi. Înmormîntarea a fost și ea surprinzătoare : o mare mulțime de oameni, probabil dintre aceia ce au intrat cîndva sub raza generozității sale, au simțit nevoia să-și ia rămas bun de la el pentru ultima oară. Au venit oameni din diferite colțuri ale Cehoslovaciei, membri ai formațiilor muzicale pe care le-a îndrumat sau animat cîndva, colaboratori muzicali din deceniile trecute ; mari cîntăreți au ținut să cînte la un concert de adio.

Cît despre semnatarul acestor rînduri, el a aflat cu întîrziere de moartea vechiului său prieten și s-a întristat adînc, căci odată cu Jan Tausinger, dispare un om minunat și se îndepărtează pentru totdeauna niște resturi luminoase ale tinereții.

Anatol Vieru

Recenzii

O CARTE DE CÎNTECE PENTRU PREȘCOLARI

Cartea intitulată *„Bună dimineața, grădiniță !“* de D. D. Stancu, cuprinzînd 58 de jocuri muzicale, canoane și cîntece din creația compozitorului, se numără printre foarte puținele lucrări originale, de valoare, dedicate copiilor preșcolari. Apărută în editura Societății literare *Relief românesc*, București 1979, lucrarea pune la dispoziția educatoarelor un repertoriu gradat ca dificultate, care, prin cuprinderea elementelor intonaționale și de structură românești, pregătește pe copii în vederea însușirii muzicii pe bază tonală și modală, așa cum se va face ulterior în clasele primare.

Cîntecele sînt compuse cu măiestrie și simplitate ; din punct de vedere *melodic* se folosesc scări oligocordice, apoi penta- și hexacordii, scări pentatonice, pentru a se ajunge la sfîrșit la modurile ionian și eolian. Găsim cu precădere formule intonaționale desprinse din folclorul copiilor, cu ambitus mic și sens descendent. Din punct de vedere *ritmic* compozitorul se încadrează în sistemul caracteristic bazat pe serii binare de 8 elemente (valori), care, așa cum remarca Constantin Brăiloiu acum un sfert de veac, e identic la toți copii de pe glob. Cîntecele sînt structurate în motive de scurtă respirație, repetate și reluate cu o anumită simetrie (sau asimetrie !) specifică.

Majoritatea cîntecelor sînt concepute în așa fel încît pot fi executate în dialog și canon la 2 voci cel puțin, sau într-un context mai complex în cadrul jocului cu cîntec. Rezultă momente interesante de polifonie incipientă care, o dată cu dezvoltarea auzului muzical, stimulează atenția, memoria și, în ultimă instanță, gîndirea copiilor. Autorul merge aici paralel cu cercetările teoretice și cîntecele pentru copii ale compozitorului Liviu Comes, realizate special în scopul dezvoltării simțului polifonic al preșcolarilor. D. D. Stancu nu abordează însă instrumentele muzicale auxiliare și, în ceea ce privește polifonia incipientă, o recomandă, numai, lăsînd la aprecierea educatoarelor oportunitatea realizării ei.

Versurile, create de același autor, în organică legătură cu muzica, sînt adesea de factură populară românească, zugrăvind, cu mare delicatețe, voioșie și chiar humor, imagini foarte variate din lumea copiilor de la țară sau de la oraș. Copiii participă astfel, în diferite forme de joc — modalitatea fundamentală de existență a lor — la evenimentele esențiale din natură și societate, iar societatea și natura la rîndul lor iau parte la activitatea copiilor. Scopul educativ-patriotic este realizat, așadar, în mod firesc, fără ostentație. Iar atmosfera deliberat *românească* a cîntecelor ne amintește de marele deziderat al lui George Breazul, adresat pedagogilor noștri, de a-și apleca urechea spre cîntecul popular. Referindu-se, în 1940, la „conștiința muzicală românească“, la „fondul ancestral al vieții noastre sufletești“, el trasa admirabil linia pe care trebuie să se meargă în educația muzicală : „La acest fond, la aceste elemente autentice și deosebitoare ale firii muzicale a copilului român, trebuie să pornim opera de educație muzicală ; să destupăm izvoarele înfundate de erorile trecutului, să legăm firul rupt al tradiției de viața muzicală românească și să redăm copilului înviorarea sufletească specifică, pe care o dovedește în trăirea muzicii lui și a neamului din care se trage“.

Indicațiile detaliate de execuție de la fiecare cîntec arată educatorului scopul precis didactic-instructiv, apoi educativ pe care îl poate urmări, lăsîndu-i libertatea de a alege dintre soluțiile sugerate — mai simple sau mai evoluate — pe cele corespunzătoare nu numai nivelului de pregătire al copiilor, ci și al lui personal. Lucrarea capătă astfel o dublă accesibilitate și o mai mare arie de aplicare. Nu lipsesc nici îndrumările privind mișcarea pe muzică sau folosirea desenelor, care plasează firesc activitatea muzicală în ambianța sincretică specifică vîrstelor mici.

Cartea nu are, din păcate, ilustrații, nici măcar pe copertă ; prezentarea grafică este însă frumoasă, fragmentele de chenar albastru dînd o notă de prospețime, adecvată conținutului.

Trebuie remarcat cît este de greu de scris un cîntec inspirat cu mijloace atît de reduse, corespunzătoare nivelului preșcolarilor. Aceasta nu se poate face decît cu mare drag, cu mare putere de înțelegere a orizontului copilăriei și în cunoștință de cauză.

Cartea de cîntece pentru preșcolari *„Bună dimineața, grădiniță !“* de D. D. Stancu este încă o nestemată din salba pe care noi, „cei mari“, o dăruim copiilor de ANUL lor INTERNAȚIONAL.

Grigore Bărgăuanu

10 ZILE DE MUZICĂ ÎN SUEDIA

Aerul majestuos și tihnit al Stockholm-ului — capitală în toată puterea cuvîntului — îți relevă treptat o viață artistică extrem de intensă, dar în același timp dublată de un contact intim, familiar, cu manifestările frumosului, intrate în existența de toate zilele. Îmi amintesc cu emoție că în 1971, cînd am vizitat pentru prima oară Suedia, am petrecut momente deosebite în casa unui inginer care-și sărbătorea a cincizecea aniversare. Veselia celor de față a luat deîndată forme muzicale, cineva din asistență a început să cînte lieduri de Grieg, iar cîțiva comeseni au alcătuit fără multă discuție un cvartet vocal, care parcurgea cu nonșalanță pagini clasice, dar și prelucrări de cîntece populare suedeze. Amănuntul este revelator, pentru că în Suedia se realizează încă apropierea firească de muzică, primită în orice clipă în viața obișnuită ; la concerte, lumea se îmbracă în toate felurile, de la smoking și pînă la ținuta cea mai simplă, nimic nu este protocolar în atmosfera receptării marii arte. Sălile, toate sălile, sînt permanent pline, fie cînd cîntă la operă o celebritate, fie cînd într-un club sau o școală se desfășoară una din miile de manifestări organizate de Institutul Național pentru concerte — *Rikskonserter* — destinată, de pildă, prezentării creației și personalității unui tînăr compozitor suedez. Activitatea impresarială are un vădit conținut educativ, statul — care sprijină puternic afirmările artistice — punînd pe primul plan formarea tineretului, atragerea maselor spre sferele estetice ele-

vate și îmbrățișarea întregului vast teritoriu al țării în sfera de cuprindere a instituțiilor muzicale profesioniste, aflate mult timp din an în turneu în colțurile cele mai îndepărtate. *Rikskonserter* este condus astăzi de o veche cunoștință, Magnus Enhörning, fostul director al muzicii din Radioteleviziunea suedeză, care ne-a vizitat țara în 1970, la memorabilele concerte date de Sergiu Celibidache cu Orchestra Radio din Stockholm. Aici, ca și la toate instituțiile muzicale suedeze, grupul de critici din care fac parte, juriul Premiului Internațional al Criticilor de Disc, este primit cu atenție deosebită : ni se dau toate explicațiile, ni se oferă pliante, cataloage, ca să înțelegem amploarea și semnificațiile unei munci dusă cu pasiune și ale cărei roade sînt vizibile la tot pasul : în 1978/79, *Rikskonserter* a organizat pe tot cuprinsul Suediei unsprezece mii de concerte. În afară de centrala din Stockholm, există în țară opt oficii regionale ale acestui Institut, care sînt tot timpul în contact cu consiliile departamentale, municipalitățile, instituțiile muzicale și interpreții individuali. De un ajutor considerabil sînt ramurile *Muzicii regionale*, dezvoltate din fostele fanfare militare, care începînd din 1971 au devenit organe culturale civile, lărgind mult sfera repertoriului cuprins și care — se preconizează — vor avea în viitorul apropiat o alcătuire extrem de variată, incluzînd ansambluri de coarde, pianiști, grupuri îndeletnicindu-se cu muzica improvizată etc. Nu este de mirare deci că, din cifra uimitoare de unsprezece mii de concerte pe care o menționam mai sus, nu mai puțin de șase mii se datoresc acestor *Muzici regionale* deosebit de utile. Ar merita să analizăm pe îndelete toate aspectele activității de la *Rikskonserter*, rezultînd în cifre statistice elocvente : în 1978/79, de pildă, cam 550.000 de tineri din școlile generale și gimnazii au luat parte la manifestări muzicale, dintre care cele mai frecvente sînt concertele „ambulatorii", mutate din școală în școală și ținute în timpul orelor de curs ; elevii și studenții sînt stimulați să devină ei înșiși muzicieni, de multe ori luînd parte la fabricarea instrumentelor etc. Un mare accent se pune pe *prezentarea* concertelor și spectacolelor, constatîndu-se că desființarea distanței artificiale și inhibitorii create între podium și sală are cele mai pozitive consecințe asupra sporirii numărului auditorilor, asupra interesului lor pentru ceea ce li se oferă să asculte. De multe, de cele mai multe ori, prezentatorii sînt înșiși interpreții, care înfățișează aspecte vii din munca lor pentru pregătirea programelor, alcătuirea repertoriilor. Cooperarea cu compozitorii (în fiecare an cam cincisprezece-douăzeci de lucrări sînt comandate special și li se organizează primele audiții), producerea de discuri în regie proprie pentru propagarea muzicii suedeze și a interpreților suedezi, organizarea de festivaluri de vară de un tip cu totul special, — cuprinzînd toate genurile, de la muzica de jazz și balade la muzica simfonică și de cameră —, schimburile muzicale cu străinătatea, contactul cu ramura națională a organizației *Jeunesses Musicales*, propaganda în legătură cu noile tendințe ale muzicii suedeze — toate aceste aspecte se întrepătrund în preocupările celor de la *Rikskonserter*. Și menționînd pe unii din colegii pe care i-am văzut în această formidabilă muncă — Arne Brodd, Gunilla Friberger, Gunilla Saulesco și mai sînt, desigur, mulți alții — mi se pare că îmi îndeplinesc o îndatorire mai mult decît firească față de asemenea propagatori entuziaști ai muzicii bune, care știu să facă de toate, de la redactare de programe, organizare de spectacole pînă la măiestrie de sunet, înregistrări etc.

LA ACADEMIA REGALĂ DE MUZICĂ

Am avut cinstea să fiu invitat la Academia Regală de Muzică, o instituție de mare prestigiu, care s-a desprins, începînd din 1971, de preocupările pedagogice pentru a se dedica în exclusivitate cercetării muzicologice. Sînt primit aici de colegi muzicologi deosebit de distinși și în primul rînd de Hans Åstrand, secretar permanent al Academiei, împreună cu Nils L. Wallin, ambii vădind o atitudine deosebit de apreciativă și de prietenească față de muzica românească. O prelegere, însoțită de exemplificări pe bandă, din creația componistică și interpretativă a lui George Enescu, este închinată centenarului din 1981 al nașterii celui mai mare muzician român și există perspective ca acest eveniment să fie cinstit cum se cuvine și în Suedia. Pe de altă parte, am putut lua cunoștință de munca muzicologilor suedezi — și în general din țările nordului — datorită pasionantului volum *Nordiska Musikdagar*, publicat de Academia Regală din Stockholm în 1980 și care este de fapt o carte a congresului criticilor muzicali și cercetătorilor, din 1978, întruniți la *Zilele Muzicale Nordice*. Constat că grija noastră pentru propășirea criticii muzicale este împărtășită de colegii suedezi și de oaspeții lor (din R. D. Germană, de pildă), după cum reiese din comunicările *Situția actuală a criticii muzicale în Nord* de Bo Wallner sau *Despre situația criticii muzicale* de Gerd Schönfelder. O altă temă centrală a congresului a fost *Funcțiunea structurilor muzicale*, dedicată modalităților diferite și cele mai eficiente de critică și analiză, aplicate în speță asupra unor lucrări prezentate în zilele congresului, cum ar fi *Saluturi (Greetings)* de Ingvar Lidholm, *Peisaje (Landschaften)* de Friedrich Schenker etc.

Dar Academia Regală de Muzică din Stockholm editează și documente sau lucrări muzicale propriu-zise, nu numai cercetări muzicologice. Ne amintim mai mai bine că instituția aceasta este de două ori seculară (în adevăr, a fost înființată la 8 septembrie 1771 de către regele Gustaf III) cînd vedem publicația, îngrijită de Hans Åstrand, a unor mărturii privind legăturile muzicale ale lui Beethoven cu Suedia. Reiese din acestea că Beethoven era unul

din membrii „exteriori" ai Academiei, că a adresat adesea scrisori regilor Suediei și că avea cu această țară relații artistice susținute. Este reprodus în emoționanta broșură publicată la comemorarea a 150 de ani de la moartea lui Beethoven (26 martie 1977) și facsimilul unui *Wiegenlied (Cîntec de leagăn)* pentru voce și trio cu pian, aparținînd celor *23 de cîntece populare elvețiene, suedeze, spaniole și altele.* O altă publicație deosebit de prețioasă este cea a micii cantate pentru voce și pian *Die ihr des Unermesslichen Weltalls Schöpfer ehrt...* (K.V. 619) de Mozart, editată în facsimil, în condiții splendide, de „Comitetul suedez Mozart", după manuscrisul aflător în faimoasa bibliotecă din Uppsala. Cantata, datînd din ultimul an al vieții maestrului din Salzburg și învecinîndu-se cu *Flautul fermecat, Titus, Requiemul* și alte asemenea creații de cutremurătoare însemnătate, se răspîndește deci acum din Suedia în întreaga lume, însoțită de studiul istoric și analitic extrem de interesant al lui Richard Engländer. Iar seria mărturiilor activității Academiei Regale se împlinește cu discul, editat de *Rikskonserter,* cuprinzînd două lucrări comandate pentru bicentenarul acestei venerabile instituții, *Rencontres pour orchestre* de Bengt Hambraeus (n. 1928) și *Due Auguri* de Lars-Erik Larsson (n. 1908), ambele înregistrate din concertul festiv dat la 8 septembrie 1971 în sala de concerte a Academiei de către Orchestra Radio din Stockholm, dirijată de Stig Wessterberg.

N-am avut timp să vizitez mai în detaliu extraordinara bibliotecă a Academiei Regale de Muzică, în schimb m-am preumblat îndelung în sălile, în curs de aranjare, ale Muzeului de istorie muzicală, faimos îndeosebi prin imensele sale colecții de instrumente și care este pe cale să se stabilească, fastuos, în fosta „brutărie regală", un edificiu ce reunește parfumul istoric cel mai autentic cu toate avantajele reamenajării moderne. Spațiul este extrem de vast și arată mai concludent ca orice importanța care se acordă muzicii în Suedia — iar ceea ce știam și în trecut despre tradiția îmbinării cercetării cu practica în cadrul acestui pilduitor muzeu se traduce și acum într-un admirabil concert de muzică veche oferit unui public nesățios să cunoască frumuseți mai puțin frecvent expuse vederii, în sala de audiții a instituției. Ascultăm muzică de Michel Lamberti (1610—1696), Marin Marais (1656—1728), Heinrich Schütz (1585—1672), Louis Couperin (1626—1661), G. Ph. Telemann (1681—1767), Marco da Gagliano (1582—1643), Francesca Caccini (n. 1587), Claudio Monteverdi (1567—1643) și Luigi Rossi (1598—1653). Interpreții sînt un admirabil bariton, Max von Egmond și un ansamblu complex de muzică de epocă, alcătuit din Eva Nässén — mezzosoprană, Ingrid Grave-Müller — blockflöte, Bengt Nässén — flaut traversier, Leif Grave-Müller — cembalo, Erik Hammarberg — violoncel baroc. Nu am reprodus toate acestea din pedantarie scolastică, ci pentru că înșiruirea lor este de natură să reconstituie climatul unei seri de muzică de o autenticitate și un parfum istoric imposibil de descris altminteri.

OPERĂ, CONCERTE ȘI MĂRTURII DISCOGRAFICE

Cînd am vizitat Stockholm-ul, stagiunea începuse cu o vitalitate impresionantă. La Operă — Opera Regală Suedeză —, afișul era deosebit de variat : cea mai recentă premieră era *Ariadna la Naxos* de Richard Strauss, sub conducerea dirijorală a lui Sixten Ehrling, a cărui prezență, considerată un eveniment, se extinde și la prezentarea *Walkiriei* wagneriene sau a operei *Carmen* de Bizet. Titlurile cunoscute îmbracă, de altfel, o semnificație nebănuită, așa cum se poate constata, de pildă, în *Romeo și Julieta* de Prokofiev (coregrafia Kenneth Mac Millan), cu minunata Madeleine Onne și cu Pär Isberg în rolurile titulare. Orice urmă de conservatorism rutinier este alungată din spectacol, care are o prospețime de *piazza* italiană, figurile legendarilor îndrăgostiți proiectîndu-se peste o realitate scenică mustind de viață, de pitoresc, de culoare crudă ; fără însă ca poezia cea mai tulburătoare să lipsească, uitîndu-se numai că „balet" poate să însemne cîteodată mișcare elegantă și grațioasă dar vitregită de semnificație. Baletul contemporan este, de altfel, aici la mare cinste, fie că este vorba de un *Otello* pe muzică, rearanjată, de Henry Purcell, fie de un balet electronic — *Îmbrățișează tigrul și reîntoarce-te pe munte* de Morton Subotnick, fie de *Noces* de Stravinski. Pare aproape inutil să adaug că Opera Regală din Stockholm este o instituție de mare prestigiu ; ar fi

suficient să evocăm nume ca acelea ale sopranelor Kirsten Flagstad, Birgit Nilsson și Elisabeth Söderström din trecutul și prezentul ei de rezonanță mondială. Orgolioasă de asemenea tradiții, Opera a editat de curînd un album de discuri senzațional, cu imprimarea în sală a unui spectacol cu *Traviata* de Verdi, dat la 29 august 1939, ce s-a bucurat de prezența marelui tenor suedez Jussi Björling în rolul lui Alfredo Germont, avînd ca parteneră, în rolul Violetei, pe Hjördis Schymberg.

Lăcașul cel mai popular al vieții muzicale din Stockholm este așa numita *Konserthus* — Casă a concertelor — găzduind în principal serile Filarmonicii, o orchestră de mare clasă, la pupitrul căreia l-am ascultat pe Ghennadi Rojdestvenski într-o consistentă seară de muzică nordică. Rojdestvenski, care colaborează acum permanent cu orchestra B.B.C., dar care este adorat de publicul din Stockholm, în fața căruia a apărut în chip frecvent ani de-a rîndul, este salutat ca un oaspete prețios la revenirea lui în capitala suedeză. Bengt Olof Engström, conducătorul Casei de Concerte și Președintele Filarmonicii ne oferă după concert o întîlnire cu dirijorul, unde cunoaștem și pe Birgit Finnilă voce extraordinară de altistă, care tocmai interpretase *Imaginile Marine* de Edward Elgar, convingîndu-ne că temutul sentimentalism al muzicii compozitorului englez lasă locul cîteodată unei veritabile substanțialități poetice muzicale. Engström ne înfățișează și un recent album de discursuri al Filarmonicii din Stockholm, care își cinstește și ea tradițiile și ne reamintește ce oameni mari au apărut la pupitrul ei, reunind fragmente din repetițiile și concertele date în trecut aci de Toscanini, Furtwängler, De Sabata, Talich, Fritz Busch etc. Nu trebuie să uităm că Filarmonica din Stockholm a dat, sub conducerea lui Mihai Brediceanu, cu soliști români și cu orchestra și corul propriu, execuții de concert memorabile, în ianuarie 1975, ale muzicii *Oedip*-ului de George Enescu. Este unul din evenimentele notabile ale carierei genialei partituri a maestrului nostru și ne bucurăm și acum că el se leagă de o instituție simfonică de asemenea prestigiu.

Unul din monumentele recente ale dragostei suedeze pentru muzică este noua sală de concerte a Radioteleviziunii suedeze, denumită *Sala Berwald*, în amintirea lui Franz Berwald, eroul școlii muzicale romantice suedeze (1796—1868), autorul unor lucrări orchestrale cu titluri aparte — *Simfonia capricioasă*, *Simfonia singulară*, *Simfonia serioasă*, de pildă — și care a avut un destin ieșit din comun, dat fiind că a fost înțeles și apreciat la justele dimensiuni ale talentului său abia în veacul nostru. Luăm cunoștință de muzica lui Berwald dintr-un disc omagial, lansat cu prilejul inaugurării sălii, la 30 noiembrie 1979 și înregistrat de Orchestra Radio din Stockholm, pe care ne-o amintim bine de la concertele date sub bagheta lui Celibidache în 1970, dar aflată de astă dată sub conducerea lui Herbert Blomstedt. Romantismul nordic are nuanțe pătrunzătoare, inflexiuni cîteodată stranii, vădind originalitatea marcată a unei școli pe care s-ar cuveni să o cunoaștem mai bine ; tot așa după cum și părintele clasicismului muzical suedez, Johan Helmich Roman (1694—1758), reprezentat pe același disc prin a sa *Simfonie în mi minor* se dovedește un muzician de o finețe și o

prospețime a inspirației cu totul ieșite din comun.

La *Sala Berwald* ajungi parcurgînd splendida *Strandvägen*, de-a lungul unuia din multiplele cheiuri născute din înfrățirea și lupta uscatului cu marea — realitate permanentă și dominantă a Stockholmului. Aici ascultăm o bună seară de cvartete cu pian (Mozart, Weber, Brahms), ce inaugurează un amplu festival de muzică de cameră și tot aici vedem la lucru, într-o repetiție, orchestra Radio. De altfel, Radio-ul este, în Suedia, o instituție cu puteri și cu posibilități multiple ; fiindcă sîntem la vremea albumelor de discuri jubiliare, să-l amintim și pe cel închinat împlinirii a douăzeci de ani de funcționare (1959—1979) a școlii muzicale patronate de Radio și care ilustrează măiestria grăitoare a învățăceilor acestei instituții de învățămînt artistic, găzduită de castelul Edsberg.

UN CONSERVATOR ÎN MIJLOCUL NATURII

La trei mile distanță de Stockholm, în mijlocul unui tipic peisaj suedez, cu copaci rari și poetici, vecinătatea lacurilor, aer tare și pur, funcționează un original Conservator, imaginat și realizat de pianista Inger Wikström și inaugurat acum trei ani, în 1977, la Österskär, localitate ce aparține comunei Vaxholm. Elevii locuiesc în școală, au grijă de gospodărirea ei, studiază și dau concerte în sala plăcută și intimă ce le stă la dispoziție. Profesori de prima mînă (Inger Wikström — pian, Chesne Ryman — canto, Varoujan Kodjian — vioară, Leo Winland — violoncel) instruiesc un număr destul de restrîns de tineri muzicieni, care au însă avantajul unei vieți dedicată muzicii în chip continuitiv, într-o liniște sufletească deplină și într-o concentrare spirituală pe care nu vin s-o tulbure agitația și tentațiile orașelor mari. Cadrul este simplu, nepretențios, muzica înfrățindu-se cu traiul de fiecare zi și cu prospețimea naturii înconjurătoare, într-un stil foarte apropiat de însuși modul cum concep suedezii muzica, considerată parte integrantă a ritmului existenței. Grupului de critici li se oferă, în sala de concerte, un plăcut program de muzică suedeză clasică și contemporană — iar în încheiere, ca surpriză, cîteva cîntece populare interpretate de un grup de elevi, între acest folclor ce are frăgezimea florilor de cîmp și muzica de cameră stabilindu-se o legătură extrem de firească, fără rupturi, fără hiatusuri inhibitorii. Cu acest prilej, cunosc și cartea de memorii a pianistei Inger Wikström, intitulată *Rapsodii* (editura Askild & Kärnekull, Stockholm 1975), în care cîteva pagini sînt dedicate vizitei în România, cu cunoașterea mînăstrii Cozia, indicațiile primite pentru interpretarea *Toccatei* de Paul Constantinescu, impresiile asupra propriului recital de la Sala Mică (Haydn, Chopin, Bartók, Villa-Lobos) etc. Am ascultat cu multă plăcere și discul primit din partea excelentei pianiste (Scriabin, Debussy, Busoni, Alfvén — în general lucrări datînd din jurul anului 1900 —) și am regretat că n-am putut asista la participarea ei solistică, anunțată la Malmö, unde trebuia să cînte un *Concerto* de Șostacovici.

PREMIUL CRITICILOR DE DISC

Întreg programul atît de pasionant pregătit membrilor juriului Premiului internațional al Criticilor de disc s-a datorat, de această dată, colegului nostru Bengt Pleijel, redactor-șef al revistei muzicale suedeze — *Musikrevy*. Ca de obicei, partea cea mai interesantă au fost chiar discuțiile juriului, într-un studio pus la dispoziție de Radiodifuziunea suedeză. Pe lista finală de selecție figurau multe titluri remarcabile : *Simfoniile* de Beethoven dirijate de Leonard Bernstein ; *Concertele pentru pian și orchestră* Nr. 1 și 2 de Bartók (Pollini/Abbado) ; *Concertele pentru vioară și orchestră* de Alban Berg și Stravinski (Perlman/Ozawa) ; *Simfoniile* de Brahms dirijate de Georg Solti ; cîteva simfonii de Mahler, ca întotdeauna în ultimii ani ; recitalurile din 1978—79 ale lui Vladimir Horowitz ; *Simfoniile* nr. 6 și 11 de Șostacovici dirijate de Paavo Berglund. Dar pînă la urmă, muzica vocală a triumfat și chiar discurile nelaureate de operă erau de cele mai multe ori strălucite : *Pelléas și Mélisande* de Debussy în sensibila versiune a lui Karajan ; *Cendrillon* de Massenet (fie-mi iertat că o prefer veșnicelor *Manon* și *Werther* — de altfel aceasta din urmă era și ea prezentă pe listă — ; *Cazul Makropoulos* de Janáček, în fascinanta interpretare a sopranei suedeze Elisabeth Söderström, care n-a luat premiu poate numai pentru că acum cîțiva ani aceeași interpretă a fost laureată pentru *Katia Kabanová ; Mathis der Mahler* de Hindemith — o operă excelentă, de loc uscată sau aridă și demnă fără îndoială de a sta în conștiința noastră alături cu simfonia cu același nume, capodopera muzicii orchestrale a maestrului ; în fine un *Otello* de Rossini, magistral cîntat de Jose Carreras și Frederica von Stade.

Discurile laureate ? S-a considerat, după cum era de așteptat, că reprezentarea operei *Lulu* de Alban Berg pe scena pariziană, sub conducerea lui Pierre Boulez, a însemnat un eveniment care, înscris pe disc, se dovedea de o importanță primordială ; de asemenea, că geniul lui Șostacovici în domeniul operei se cuvine din nou evidențiat odată cu noua înregistrare a lucrării *Lady Macbeth din districtul Mțensk ;* în fine, că Seiji Ozawa, orchestra din Boston și corul din Tanglewood, precum și soliștii vocali Jessie Norman și James Mc. Cracken au reușit performanța de a înscrie *Gurrelieder* de Arnold Schönberg între discurile invidiate de orice meloman. Premiile s-au dat în cadrul unei ceremonii prietenești în sala de aur de la Stadhuset, fiind înmînate de un membru al familiei regale suedeze, prințesa Lilian.

Alfred Hoffman

Impresii de la cea de a 60-a ediție a festivalului muzical de la Salzburg

Destinul cultural al Salzburgului începe în 1756, cînd, într-o casă din piața Hagenauer, se năștea Wolfgang Amadeus Mozart.

Aici marele compozitor avea să trăiască și să compună, o bună parte din viața sa.

Și aproape tot ceea ce s-a înfăptuit de atunci și pînă astăzi, în zilele noastre, poartă amprenta lui Mozart. În 1880 se constituia „Fundația Internațională Mozarteum" apoi, în 1914, se construia, sub auspiciile sale. clădirea care avea să-i poarte numele.

Cuprinzînd două săli de concert, avînd fiecare cîte o orgă, biblioteca Mozartiană, cu arhivele sale conținînd 186 scrisori și 65 de autografe originale, precum și cca. 30.000 de volume, clădirea mai adăpostește astăzi, sediul Academiei muzicale, care în 1962 a devenit „Universitate".

Astfel, pe parcursul a două secole, Salzburgul s-a transformat într-un oraș al muzicii, aici desfășurîndu-se nenumărate congrese și festivaluri.

În acest an, Salzburgul și-a sărbătorit cea de a 60-a ediție a festivalului muzical.

Desfășurat în ultimele zile ale lui iulie și pe întregul parcurs al lui august, aici au fost prezentate spectacole de operă, concerte simfonice, recitaluri de lieduri sau instrumentale, precum și spectacole de teatru.

Orașul s-a transformat în întregime în aceste zile într-un decor feeric care să contribuie și el la atmosfera festivalului.

Pe lîngă aspectul sărbătoresc al străzilor, nu exista o vitrină sau un loc de afișaj care să nu sublinieze evenimentul. Erau de asemenea prezentate nenumărate mape de discuri, în distribuții dintre cele mai valoroase, care reprezentau operele ce aveau să fie prezente la festivalul din acest an.

Că festivalul de la Salzburg este și cel mai important festival de pe întregul glob, o atestă în primul rînd faptul că cei mai reputați dirijori, regizori, soliști vocali sau instrumentali, își dau întîlnire în orașul lui Mozart.

Numai la această ediție, a 60-a, au fost prezenți pe podiumurile de concert sau în sălile de spectacol dirijori ca : Mihail Angelov, Claudio Abbado, Karl Böhm, Adam Fischer, Leopold Hager, Gustav Kuhn, James Levin, Lorin Maazel, Zubin Mehta, Riccardo Muti și bineînțeles nelipsitul Herbert von Karajan, sub a căror conducere au cîntat orchestrele : Wiener Philarmoniker, Orchestre Nationale de France, European Community Iouth Orchestra, ORF — Symphonie-Orchester, Berliner Philarmonisches Orchester, New York Philarmonic Orchestra, precum și diferite formații camerale ca : I solisti veneti, Melos-Quartet, Prager Kemmerorchester, Mozarteum Orchester, Alban Berg Quartet și altele.

Dintre soliștii instrumentiști amintesc pe : Horacio Gutierrez, Jessye Norman, Annesophie Mutter, Alfred Brendel, Gidon Kremer, Maurizio Pollini, Slomo Mintz, Itzhak Perlman, André Watts, Emil Gilels, Paul Badura-Skoda, Peter Lang și alții, iar dintre cei vocali : Erik Tappy, Peter Schreier, Martti Talvela, Gunda Spiluttini, Teresa Stratas, Anna Tomowa-Sintow, Ileana Cotrubaș, Jose van Dam, Remy Corazza, Placido Domingo, Edita Gruberova, Gundula Janowitz, Mirella Freni, Piero Cappuccilli, José Carreras, Ruggero Raimondi, Leontyne Price, Luciano Pavarotti. Christa Ludwig și alții.

În cele 5 săli de teatru precum și în piața Domului, au fost prezentate nu mai puțin de 78 spectacole de operă sau concerte, la care au asistat cca. 160.000 de spectatori.

Cele 6 titluri de operă din această stagiune estivală au fost alcătuite din 3 spectacole de Mozart, *Răpirea din Serai, Nunta lui Figaro* și *Flautul fermecat*, precum și *Povestirile lui Hoffmann* de J. Offenbach, Ariadne auf Naxos de Richard Strauss și *Aida* de Verdi.

Am asistat la 3 dintre ele și anume *Nunta lui Figaro, Flautul fermecat* și *Aida*.

Fără să caut a-mi stăpîni entuziasmul, aș dori să afirm, de altfel ca și mulți oameni de specialitate, că spectacolele de la acest festival sînt prezentate la un nivel aproape de neegalat de către oricare alt teatru de renume din lume.

Și cînd spun acest lucru, mă refer în special la spectacolele mozartiene.

Fiindcă perfecțiunea acestor spectacole, în care nu poți descoperi aproape nici o fisură, te conduce pe tine, cel care asiști, cel care cunoști, ca profesionist tainele scenei, să pleci de acolo cu senzația că ai participat la un act neobișnuit, aproape ireal, și să îți dai seama la ce poate aspira actul artistic, atunci cînd i se dăruie necondiționat potențialurile umane și materiale.

Nunta lui Figaro a fost dirijată de Gustav Kuhn, sub bagheta căruia a acompaniat orchestra Wiener Philharmoniker. Încă de la primele măsuri ale uverturii puteai să-ți dai seama că te afli în fața unei autentice sărbători muzicale. De o suplețe rară, cu o calitate a timbrului atît la corzi cît și la suflători inegalabilă, cu o puritate de cristal a stilului, orchestra s-a constituit pe întreaga durată a spectacolului, într-unul din cele mai importante personaje.

Soliștii au demonstrat pe lîngă deosebite calități vocale și scenice o stăpînire de excepție a stilului mozartian și aceasta în primul rînd datorită recitativelor de o aproape neverosimilă cursivitate.

Aceleași remarci superlative pe plan muzical și pentru spectacolul *Flautul fermecat*, al cărui dirijor a fost reputatul James Levine.

La ambele spectacole regia, decorurile și costumele au aparținut lui Jean-Pierre Ponnelle.

Eram nerăbdător să văd spectacolele lui, întrucît în ultimii ani s-a vorbit foarte mult în lumea teatrului despre acest regizor, cu atît mai mult cu cît astăzi este cotat chiar înaintea lui Zefirelli.

Și dintr-un început, aș dori să mă alătur și eu acestor opinii.

Căci Ponnelle este un mare, un foarte mare regizor. Prin ce anume ?

În primul rînd prin cursivitate, logica și simplitatea cu care dezleagă problematica spectacolului.

În viziunea lui Ponnelle, totul pare atît de normal, încît altfel parcă nici

nu s-ar putea. Ponnelle transformă cu naturaleţe viaţa în teatru şi teatrul în viaţă, chiar dacă este vorba de o ficţiune ca-n *Flautul fermecat.*

De fapt, Ponnelle răspunde prin producţiile sale şi la o întrebare care frămîntă lumea operei în ultimii ani : în ce constă înnoirea, în ce constă noul în spectacolul de operă, în domeniul regiei şi al scenografiei ?

Răspunsul este clar. În niciun caz prin simplificarea sau sărăcirea spectaculosului. Este o mare eroare ca scenografia din operă să urmeze linia simplificărilor din scenografia de teatru. Decorurile, cel puţin pentru operele clasice, nu trebuiesc sărăcite, nu trebuiesc dezbrăcate de elementul de fast.

Într-un interviu acordat, J. P. Ponnelle răspundea simplu : „Decorurile trebuie să conţină bogăţia de elemente pe care o solicită însuşi spectacolul de operă. Căci opera prin esenţa ei, este măreţie şi fast".

Dar aş vrea să arăt că acest principiu al lui Ponnelle nu trebuie privit ca un scop în sine.

El caută să capteze şi să valorifice, tot ceea ce tehnica avansată a zilelor noastre a reuşit să elaboreze, adaptînd la necesităţile teatrului şi punînd în slujba spectacolului aceste noutăţi.

Mă gîndesc şi acum, înfiorat de satisfacţie, cînd am intrat în sală ca să asist la *Flautul fermecat* ce impresie mi-a făcut decorul, care pornea direct din sală, izvorît parcă organic din ea, uriaş, măreţ, plin de detalii şi de culoare.

Şi acest decor, cadru fix pentru întregul spectacol, se transforma în zeci şi zeci de ipostaze, în funcţie de necesităţile acţiunii.

Scenă glisantă, cu înclinaţii în diferite unghiuri, trape, lumină de filament, halogen sau quarţ, efecte prin intermediul lasser-ului, proiecţii, şi multe alte modalităţi în care se exprima noul, te făceau să te crezi în centrul acţiunii, în care totul pare firesc şi necesar şi în care imaginea vizuală se îmbină fericit cu cea sonoră.

Ca să fiu mai explicit aş vrea să descriu un moment, acela al ariei Reginei Nopţii.

Întregul decor s-a transformat brusc într-un imens cer înstelat în mijlocul căruia cînta soprana. Şi acest cer acoperea întreaga scenă pornind din sală.

După spectacol, stînd de vorbă cu tehnicienii teatrului, mi-au arătat în ce constă „trucul". Era de fapt o uriaşă „plasă de păianjen" de peste 400 m^2 în care au fost montate cca. 12.000 beculeţe. La această plasă, ca să fie confecţionată, au lucrat 10 tehnicieni timp de 8 luni.

Trecînd la spectacolul *Aida* de Verdi, aş vrea să arăt că deşi din punct de vedere muzical şi sonor spectacolul a fost excepţional, totuşi nu s-a putut ridica la perfecţiunea spectacolelor mozartiene.

Bucurîndu-se de prezenţa aceleiaşi orchestre, avînd pe scenă corul Operei din Viena, al Operei din Sofia, corul din Salzburg, avînd aportul unor interpreţi de excepţie ca : Mirella Freni, José Carreras, Piero Cappuccilli şi Ruggero Raimondi iar la pupitru pe Herbert von Karajan, *Aida,* în ciuda acestei mari desfăşurări de forţe nu mi-a mai produs impresia spectacolelor anterioare.

Trebuie să recunosc însă, că am avut mari satisfacţii legate de calitatea sonoră, aproape neverosimilă pentru o sală de teatru, precum şi bucuria de a asculta cîteva din glasurile mari ale lumii. Karajan, este prima oară că l-am văzut dirijînd Operă, rămîne acelaşi mare muzician ca şi în simfonic.

Şi ceea ce mi s-a părut revelator, cînd vorbesc de Karajan dirijorul de operă, este faptul că s-a pliat în mod excepţional cu scena, urmărind şi respirînd cu interpreţii, explodînd sau reducînd la un fir sonorităţile, în funcţie de necesităţile partiturii.

Decorurile, ca în mai toate lucrările puse în scenă de Karajan, au aparţinut lui Günther Schneider-Siemssen.

Reputatul scenograf şi-a adus o contribuţie plină de valoare în a crea decoruri monumentale dar funcţionale. O menţiune specială pentru realizarea actului „Nilului".

Regia spectacolului realizată de H.v. Karajan a constituit punctul nevralgic.

Atît în ceea ce priveşte jocul soliştilor dar mai ales în scenele mari, în manevrarea maselor, au fost prezente lipsuri supărătoare, chiar naivităţi, în dezacord cu ţinuta Festivalului.

În orice caz, Karajan ca regizor de operă a demonstrat că rămîne un foarte mare... dirijor.

În afara spectacolelor, am avut ocazia să stau de vorbă cu cîţiva dintre marii cîntăreţi contemporani de operă, printre care şi Ruggero Raimondi.

Trebuie spus că atît din concluziile trase în urma spectacolelor vizionate precum şi din convorbirile purtate cu interlocutorii mei s-au desprins cu claritate cîteva elemente.

— În primul rînd, astăzi a apărut în lumea operei, un nou val de interpreţi, care pe lîngă tinereţea lor au adus cu ei şi o foarte serioasă pregătire profesională.

— Noul în regie constă în a sprijini şi dezvolta linia tradiţională însă cîntăreţilor li se pretind, pe lîngă o perfectă cunoaştere a partiturii servită de o ascuţită muzicaliate, şi performanţe actoriceşti de un cert profesionalism.

— Scenografia este grandioasă, monumentală, bogată şi chiar supra-dimensionată, plină de detalii şi colorit şi deservită de o multitudine de procedee tehnice moderne, printre care tehnica iluminatului este primordială.

— În ultimii ani spectacolul de operă (cel bine realizat) cunoaşte un interes de public extraordinar. Anii 1978 şi 1979 au fost declaraţi în Europa, „anii de aur" ai operei, spectacolele atrăgînd un număr record de spectatori.

— În rîndul amatorilor de operă, tineretul deţine o pondere însemnată, aceasta nereferindu-se la festivalul de la Salzburg, care datorită costului extrem de ridicat al biletelor, rămîne şi un festival al snobilor.

— În nici un caz nu se poate vorbi pe plan mondial de vreo „criză a operei".

Aşa cum declara J. P. Ponnelle „Opera este un spectacol prin însăşi definiţia sa grandios şi ca să-l realizezi ca atare reprezintă un lux".

Ca om de teatru, de teatru de operă, am plecat de la Salzburg cu un sentiment tonifiant şi cu o încredere renăscută faţă de destinul operei.

Pentru că opera ca gen, a fost şi rămîne un complex şi profund act de cultură, căruia, dacă i se acordă atenţia şi cerinţele necesare, care dacă este realizat cu maximum de exigenţă, devine referinţă şi onorează nivelul spiritual al oricărui popor.

Octav Enigărescu

Musicultura, Breukelen, 1980

Dedicat studierii comparative a interferenței dintre folclor și creația muzicală cultă, Seminarul de compoziție al Fundației Eduard van Beinum, desfășurat în acest an în Olanda, este organizat alternativ la Breukelen și Varna, în colaborare cu Uniunea Compozitorilor din Republica Populară Bulgaria și reprezintă și o importantă cale de promovare internațională a culturii muzicale a celor două țări. Astfel, cursurile Seminarului sînt coordonate de compozitorii Ton de LEEUW (Olanda), Dimiter CRISTOFF (Bulgaria), ca și de etno-muzicologul american William MALM.

În cadrul analizelor teoretice s-au dezbătut probleme specifice tehnicii componistice actuale, dar și teme de interes curent, ca de pildă prezența folclorului în lumea contemporană. În acest sens, s-a evidențiat pericolul real al degenerării folclorului în sub-produse artistice, uneori chiar auto-intitulate „pop" sau „folk", surse sigure de poluare „kitch", amenințînd atît folclorul autentic cît și procesul de educare muzicală a publicului larg, prin proliferarea banalității, a vulgarității, prin tendința de plafonare a ideilor, a gustului artistic, în favoarea factorului strict comercial, mercantil.

Aceste utile analize au fost „contrapunctate" de prezentări de folclor din diferite țări (Japonia, Indonezia, Campuchia), ca și de lucrări aparținînd compozitorilor participanți. Astfel, mi s-a oferit posibilitatea de a prezenta colegilor de seminar o serie de compoziții inspirate din folclorul românesc : *Cvartetul de coarde*, *„Colinde"*, pentru trombon și percuție, *Signalis* pentru bandă magnetică, cantata *Izvoare 2050*, precum și un studiu asupra anamorfozelor sonore.

Într-un cadru asemănător, am avut interesantul prilej de a audia două lucrări de muzică electronică ce s-ar încadra într-un nou curent al genului, pe care l-aș putea numi „filmul fără imagini"... Astfel, japonezul Makoto SHINOHARA se apleacă cu multă finețe asupra universului sonor al orașului New York, obținînd o fermecătoare „imagine" a metropolei americane „văzute" din unghiul unei sensibilități pregnant orientale. În același timp, francezul Jean-Claude ELOY realizează o minunată metaforă sonoră dedicată orașului Tokyo : *Gaku-nomichi, (Căile muzicii)*. Structurată în șapte ample secțiuni totalizînd aproape cinci ore de audiție continuă (!), banda lui ELOY reface cu multă poezie pasionanta evoluție a sunetelor cotidiene spre muzică, urmînd parcursul sunetelor de meditație, al sunetelor de contemplație, ca apoi, prin „Calea metamorfozelor sensului" (Bunbutsu-no-ryudo), să sugereze trecerea sunetului în spațiul de dincolo de muzică... Realizate independent, cu concursul unor mari studiouri electronice din Tokyo, New York și Utrecht, cele două lucrări s-au dovedit a fi complementare, demonstrînd în același timp, în modul cel mai elocvent, interesul tot mai multor compozitori contemporani în sintetizarea unor limbaje utilizînd elementele de interferență ale diferitelor civilizații muzicale, în special pe axa Orient-Occident.

Prin bogata paletă a posibilităților de informare în domenii sonore din cele mai inedite, Seminarul de la Breukelen a oferit astfel prilejul unei întîlniri muzicale extrem de fructuoase, exprimînd în același timp, prin însăși existența sa, ideea de Cultură, de Fraternitate, de Pace !

Șerban Nichifor

NOUVELLES MUSICALES
DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations
de l'Union des Compositeurs
de la République Socialiste de Roumanie

DRAGOŞ TĂNĂSESCU
GRIGORE BĂRGĂUANU

Dinu Lipatti et ses maîtres roumains

Motto : „Quand Dinu est arrivé à Paris il était un pianiste accompli, formé par cette admirable M-elle Florica Musicesco, pour laquelle il avait un culte, et un vrai compositeur, armé de solides disciplines par Michel Jora."
Nadia Boulanger *(Dans :* Hommage à Dinu Lipatti, *Genève, Ed. Labor et Fides, 1951).*

Dans la formation d'un artiste, le rôle de celui qui guide ses premiers pas s'avère généralement décisif. Le cas Lipatti confirme brillamment cette réalité ; d'autant plus que ses premiers maîtres ont continué de le conseiller jusqu'à ce que sa personnalité soit nettement affirmée. Trente ans après la disparition prématurée de celui qui fut Dinu Lipatti, en évoquant sa vie et son activité, le nom de ses premiers maîtres s'impose : Mihail Jora et Florica Musicesco. Représentants illustres de l'école musicale roumaine, ils ont continué d'être les mentors spirituels de ce météore jusqu'à ce que son destin s'accomplisse.

Voici comment Mihail Jora décrit sa première rencontre avec son futur illustre élève :

„Par une triste journée d'automne, un jeune enfant, chétif, m'était présenté par son père qui me priait de bien vouloir accepter son fils comme élève. Lorsque je lui demandai ce qu'il savait, il me répondit : «Rien. Il ne connait même pas ses notes, mais il joue du piano d'après l'oreille et compose». J'en avais vu bien d'autres dans mon cabinet, de sorte que je ne me faisais point d'illusions... Excédé, j'invitais l'enfant à prendre place au piano. Cette fois-ci c'est moi qui fus attrapé. «Le petit Lipatti» — comme on l'a denommé du-

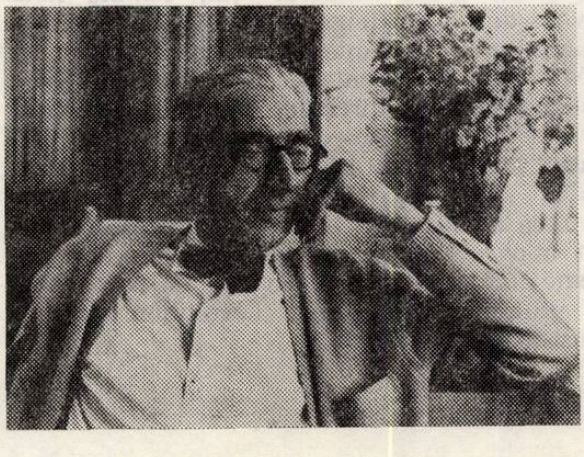
Dinu Lipatti

rant des années — possédait une intuition et un don musical tout à fait hors de pair."

La présentation chez Maître Jora avait eu lieu lorsque Dinu avait 7 ans. Après son entrée à l'école primaire, ses parents pensèrent que c'était le moment de commencer une sérieuse instruction musicale. Cette décision était pleinement justifiée par les antécédents artistique du petit Dinu qui dès l'âge de quatre ans avait été signalé par la presse de l'époque — à l'occasion de certains concerts estivaux — comme un talent précoce révélé par ses improvisations au piano.

Les aptitudes musicales de Dinu Lipatti étaient, en effet, tout à fait exceptionelles, ne se référant pas uniquements à ses dons naturels — oreille absolue, mémoire musicale, habiléte manuelle etc. — mais aussi à ce besoin impérieux de manifestation et d'accumulation de connaissances propres à nourir ce talent.

Mihail Jora



Au cours d'harmonie de Maître Jora la présence de Lipatti fut une véritable révélation. C'est ainsi que s'explique le rythme prodigieux de ses progrès qui lui ont permis, au bout seulement de trois ans de préparation, de commencer la composition, cette fois-ci au Conservatoire, avec le même maître, les leçons de piano étant confiées au professeur Florica Musicesco.

L'enseignement de Maître Jora ne se limitait pas uniquement aux connaissances de technologie musicale ; il embrassait également une précieuse orientation esthétique ; le brillant élève découvrait déjà les beautés du trésor folklorique musical de son pays et était profondément pénétré du devoir patriotique de le connaître et de le mettre en valeur. La première composition cristallisant cette orientation a été la *Sonatine pour violon et piano.* Mihail Jora se souvenait avec émotion du jour où Dinu lui avait apporté cette oeuvre. Caché derrière le dos de son élève de 16 ans pour dissimuler son émotion, le maître écoutait comment, sous les doigts de Dinu, l'image des plaines natales surgissait dans sa noble simplicité et sa nostalgie infinie.

Toujours sous la direction de Maître Jora d'autres compositions de Lipatti se révèlent fidèles aux mêmes principes. Nous nous référons par exemple à la suite symphonique *Tziganes,* au finissage de laquelle il a travaillé aussi pendant la période suivante, lorsqu'il étudiait à Paris, sans jamais cesser de consulter par correspondance son premier maître.

Il nous semblerait intéressant de citer quelques fragments de cette correspondance dans laquelle Dinu confesse son besoin constant de connaître avant tout l'avis de son Maître auquel, selon sa propre expression, „il doit tout". En voici quelques citations [1] :

„Je pense sans cesse à vous avec nostalgie et je me souviens avec joie et émotion des moments inoubliables quand nous travaillions ensemble et que je profitais de vos précieux conseils. Dieu fasse que ces heures revivent à jamais !..." (Paris, le 5 Février 1935).

„La *Suite* progresse assez bien. J'ai revu et passé au propre les premières deux parties et maintenant je remanie aussi l'*Ivresse* de sorte que j'en finirai aussi avec les *Tziganes...*" (Paris, le 12 Septembre 1934).

„Aujourd'hui j'ai été pour la deuxième fois chez Maître Dukas. À la première leçon je lui ai joué la *Suite.* Il l'a trouvée fort bonne, excepté certains détails. Il a jugé la première partie lourdement orchestrée, disant que j'ai abusé du trombone, qu'il y a des répétitions trop fréquentes, que cela ne tient pas comme forme etc. La deuxième partie *(l'Idylle)* il l'a estimée incomparablement meilleure, il a ajouté que l'étoffe était de bonne qualité mais pas toujours bien taillée. Il a préféré de beaucoup la troisième partie, disant qu'elle est la mieux orchestrée et en même temps la mieux construite du point de vue de la forme. Ceci a été le sujet de la première leçon. Aujourd'hui pour la deuxième leçon, je lui ai présenté la *Sonatine.* Il l'a beaucoup aimée et il a dit qu'elle avait de la maturité comme conception et une construction solide. La troisième variation (Andante), il l'a trouvée admirable. En tous cas il a préféré la Sonatine à la Suite..." (Paris, le 19 Novembre 1934).

„Actuellement j'ai commencé la *Sonate pour piano* mais cela va très lentement. Je crains certaines influences, spécialement celles des sonates pour piano de Maître Enesco. Je tâcherai cependant de m'en débarasser et d'être, autant que possible, «moi-même»..." (Paris, le 20 Décembre 1934).

D'autres lettres laissent percer les craintes et les doutes auquels n'a échappé aucun créateur. Voici par exemple la lettre du 26 Avril 1935 qui reflète des moments vraiment dramatiques :

---

[1] Les lettres citées appartiennent à la collection de la famille Jora.

„Je suis un égaré ! J'ai attendu sans cesse, moment par moment et jour après jour pour pouvoir vous donner une nouvelle satisfaisante mais malheureusement... rien n'est venu. En ce qui concerne la composition je suis tout à fait embourbé, à cause du manque total de persévérance et de discipline dans mes idées. Après quelques pages d'une ainsi dite *Fantaisie pour piano et orchestre*, cela n'a plus marché et ces jours derniers j'ai esquissé un autre thème pour violon et piano. Cela après un séjour de près d'une année dans un milieu musical de premier ordre ! Voici où j'en suis ! Vous m'avez terriblement manqué, vous, la main de fer qui m'a dirigé jusqu'à présent... J'attends un mot de vous quoique je ne dusse pas l'espérer... Je ferai tout mon possible pour pouvoir dans ma prochaine lettre vous dire le mot tant espéré : «Je travaille»..."

L'intervention de Mihail Jora a été prompte et salutaire. Son ancien élève a retrouvé confiance en soi. Le 30 Janvier 1936, immédiatement après un concert à Cluj dirigé par son maître, où celui-ci avait inscrit au programme les „Tziganes", Dinu Lipatti écrivait :

„Aujourd'hui même j'ai reçu votre lettre en même temps que le programme et les critiques du concert. Je vous remercie du fond du coeur pour tout ce que vous faites pour moi. Le concert du 23 Janvier 1936 restera pour moi un événement et mon seul regret est de n'avoir pu écouter la retransmission dans de meilleures conditions. Les critiques m'ont procuré un rare bonheur de même que la phrase de votre lettre où vous me dîtes que l'orchestre a accueilli la Suite avec bonne volonté. En ce qui concerne l'orchestration je ne sais comment vous remercier pour les précieuses indications que vous me donnez. Je vous prie beaucoup, si cela ne vous prend pas trop de temps, de me noter sur la partition toutes les modifications que vous croyez nécessaires d'introduire. J'ai observé aussi malgré la distance «les épaisseurs» dont vous me parlez et je serais heureux si vous vouliez bien m'aider à les éliminer. Je vous remercie d'avance mille et mille fois..."

Cependant les années s'écoulent rapidement. Le renom de l'artiste, surtout comme pianiste, se répand dans toute l'Europe, et l'ancien élève écrit en 1947 de Genève, à son maître d'autrefois :

„Très cher Maître... En feuilletant des lettres qui me sont chères j'ai retrouvé celles que vous m'écriviez, lorsque j'étais à Paris avant la guerre et dans lesquelles vous me prodiguiez de si bons conseils qu'alors je n'étais pas en état de comprendre et de suivre pleinement... Ma vie depuis Septembre 1943 a changé au point que par moments je ne saisis pas encore par quelles circonstances je suis ici et quelle force m'a mené ainsi qu'elle l'a fait. Au début j'ai passé par des moments fort pénibles. Gravement malade, sans aucune ressource, aucun concert et l'affreuse insécurité de ces heures de 1943—1944, lorsque tout l'Europe était en ébullition. Ensuite, grâce aux chaleureuses interventions que vous avez répétées, ma situation s'est momentanément améliorée ; les concerts se sont multipliés, assurant sinon l'avenir... du moins le présent. Je serais heureux de recevoir quelques mots de vous pour qui je fais du fond de coeur les meilleurs voeux possibles. Votre tout dévoué, Dinu".

La lecture de ces lettres ne dévoile pas seulement le besoin de Dinu Lipatti de consulter son maître, pour les problèmes strictement musicaux mais aussi l'attitude du Maître qui ne limite pas ses attributions de professeur exclusivement à la transmission des connaissances. Avec une compréhension réellement paternelle, avec un tact d'une rare subtilité il réussit à tirer Dinu de toutes les affres de l'acte créateur qui, comme nous l'avons déjà vu, atteignait parfois des moments dramatiques. Plus que cela, il popularisait ses créations, les présentant et même les faisant exécuter sous sa direction. Combien significatives sont les paroles de Mihail Jora qui, comparant son éminent disciple à Georges Enesco, disait : „Une heureuse coincidence a fait que dans ce même pays, à une distance de 36 ans ont apparu deux êtres qui, par des dons de même nature, ont posé chacun en son temps de profonds jalons dans l'évolution de l'art musical roumain." [2]

* * *

Les précieuses instructions pianistiques que Dinu Lipatti a reçues par la suite de Florica Musicesco ne sont pas moins intéressantes que celles de son premier maître. Celle-ci, de même que Jora, avouait autrefois la surprise qu'elle avait eue lors de sa première entrevue avec le petit Dinu. Florica Musicesco se souvenait avec le même enchantement de ses premières leçons avec celui qui devait couronner sa prestigieuse carrière didactique : „Ce qui impressionnait chez Dinu, dès son enfance, disait-elle, c'était, en dehors de sa remarquable puissance d'assimilation et de travail, une surprenante habileté manuelle. Avec une précision parfaite il reproduisait toute idée musicale qui lui passait par la tête ou qu'il avait entendue, cela instantanément, sans hésitation dans toute son ambiance harmonique, exécution qui aurait normalement exigé des études prolongées." [3]

---

[2] *Concert Enescu-Lipatti.* Dans : *Timpul,* Bucarest, le 16 Octobre 1939.

[3] Fragment des entretiens de Florica Musicesco avec le professeur Dragoș Tănăsescu, Bucarest 1964.

Il convient de souligner encore le fait que, à la différence de la première leçon avec Maître Jora, lorsque Dinu ne connaissait même pas ses notes, cette fois-ci il se présentait devant le professeur Musicesco muni des connaissances nécessaires à l'admission au Conservatoire. Sa formation était donc déjà esquisée et cela dû à son premier maître, le professeur Mihail Jora.

Les leçons de piano avec Florica Musicesco se déroulaient dans un climat „d'affectueuse tyrannie", selon l'expression d'Anna Lipatti, la mère de Dinu. Plus tard, l'élève se souviendra avec beaucoup d'émotion des moments où il quittait la classe les yeux pleins de larmes ou quand il attendait comme une délivrance „l'échange des prisonniers", ce qui se passait entre les élèves de la classe Musicesco et ceux de sa collègue distinguée, Muza Ciomac. Il s'agit d'un échange d'expérience, méthode originale et particulièrement intéressante tant pour les professeurs que pour les élèves. Le procédé consistait à détacher réciproquement quelques élèves, d'une classe à l'autre, pour une certaine période de temps, après laquelle les professeurs se communiquaient leurs remarques et leurs propositions. Ce n'est certes pas le cas d'entrer dans de minutieux détails techniques sur la méthode d'enseignement du professeur de Dinu. Nous ne pouvons cependant passer sous silence certains traits fondamentaux, dues au maître, et qui apparaissent si évidents dans le style pianistique de Lipatti. Nous nous référons par exemple à cette fluidité des successions sonores, par laquelle il réalisait un „legato" de haute qualité, à la recherche d'une sonorité consistante qui révélait la liaison „absolue" entre les doigts et les touches, excluant toute superficialité. Le respect du texte musical était pour Lipatti l'objet de soins presque religieux, texte envisagé cependant comme point de départ et non comme but de l'interprétation. On pourrait lui attribuer une véritable „diction" pianistique, en remarquant aussi l'exactitude et la ciselure d'orfèvre des sonorités, adéquate à l'interprétation. Il est surprenant pour les auditeurs d'aujourd'hui de constater la facilité avec laquelle on peut reconnaître les disques de Lipatti, non seulement d'après la conception d'interprétation, mais aussi d'après les caractéristiques en soi du métier pianistique. On reconnaît dès l'abord les „basses" de Lipatti — signifiant l'ampleur des sonorités du régistre grave — l'attaque ferme, la ciselure du moindre détail, l'étonnante maîtrise de coloris du toucher.

Dans quelques lettres inédites envoyées par Florica Musicesco à Dinu, parmi les divers autres sujets se glissent aussi spontanément des conseils et des synthèses pédagogiques d'une haute valeur, véritables professions de foi.

Voici ce qu'écrivait le Maître de Bucarest, le 22 Août 1939 [4] : „À mon avis, une fois que le pianiste ou le violoniste etc..... connait son métier, c'est à dire qu'il connait parfaitement l'instrument dont il se sert et les moyens dont il dispose, c'est-à-dire, s'il est artiste, s'il ne

Florica Musicesco

photographie pas un texte musical avec la plus grande perfection et dans les moindres détails, mais s'il veut communiquer *la vie* au morceau qu'il interprète et *la qualité d'émotion* que celui-ci éveille en lui, il le fera malgré lui. Il ne sera pas satisfait tant que les sons n'auront pas la qualité voulue et que le rapport entre ces sons ne correspondra pas avec ceux qui résonnent dans son cerveau. De même que le peintre contemple tantôt sa toile, tantôt le paysage *tel qu'il le voit*, de même le musicien doit *écouter* sans cesse si la lumière et l'ombre et la couleur sont justes et à leur place tels qu'il les entend intérieurement. Pour le véritable artiste le champ d'action est illimité et il s'approprie les moyens insensiblement ; à mesure qu'il se développe en soi, les exigences expressives deviennent plus enrichissantes et plus subtiles. Cependant le musicien ne doit pas être seulement un peintre, mais aussi sculpteur et architecte et comme dans toute oeuvre d'art il doit conserver l'équilibre des valeurs, l'harmonie du tout..."

[4] Collection des auteurs.

Cette harmonie intégrale dont parle Florica Musicesco ne se limite pas uniquement à la spécialisation proprement dite, elle englobe tout l'horzino de l'élève. De même que Mihail Jora, Florica Musicesco veille avec sollicitude sur chaque élément qui pourrait contribuer au développement de la personnalité artistique de son élève exceptionnel. Nous trouvons maintes fois dans leur correspondance des informations et des analyses critiques de bien des événements musicaux auxquels ils avaient assisté, des recommandations et de observations ayant trait aux publications spécialisées. De plus, le professeur inculquait à son élève le respect et l'admiration pour les hautes valeurs musicales et humaines. Il serait édifiant de citer seulement le fragment suivant de la même lettre, se référant à Georges Enesco : „J'ai appris par Mme Ciomac que les 2 ou 3 premiers concerts de la Philharmonie de Bucarest ont été cédés par G. Georgesco au Maître Enesco. Mon rêve de t'écouter avec Enesco au pupitre se réalise. Je me réjouis surtout de ce que tu joueras ta propre composition car, certes, c'est bien lui, et personne d'autre, qui puisse présenter le mieux tes «primeurs». C'est à lui que nous devons offrir en hommage aujourd'hui plus que jamais non seulement notre admiration sans bornes, mais aussi tout ce que nous possédons de meilleur en nous..."

Le désir du professeur s'est pleinement réalisé dans l'avenir lorsque Enesco a considéré Lipatti son collaborateur préféré.

Revenant à l'aspect strictement professionnel de Florica Musicesco, nous ne pouvons passer sous silence le premier succès de Dinu Lipatti, comme pianiste. Il est question de l'obtention du deuxième prix au concours international de piano, Vienne 1933. Dinu avait alors 16 ans. Le succès a été remarquable. Durant l'exécution on pouvait percevoir des murmures d'admiration pour „der kleine Rumäne", comme on l'appelait.

Alfred Cortot, membre du jury, avait protesté avec véhémence contre le verdict qui n'avait accordé que le 2-ème prix au plus jeune des 200 candidats présentés. C'était pour la première fois que l'école pianistique roumaine se présentait dans le cadre d'une compétition internationale avec un candidat ayant étudié exclusivement en Roumanie. Florica Musicesco a accompagné Dinu pendant toute la période du concours, participant aux émotions du candidat et surveillant en permanence son étude. „Je suis redevable entièrement à Mlle Musicesco, disait Lipatti, pour tout mon métier pianistique."

À son tour, Florica Musicesco, esquissant plus tard le portrait psychologique et artistique de son élève le plus cher, arraché très tôt à la vie, disait : „Simple et modeste par tempérament, d'une intelligence vive, Dinu Lipatti était attentif et discret dans ses rapports avec ses semblables. Il était en même temps courageux et timide ; il aimait la nature, et de toute sa personne la bonne volonté irradiait comme une lumière bienfaisante. Ces caractéristiques ont nourri les racines profondes de ces dons musicaux exceptionnels et l'ont rapproché de Bach, Mozart et Chopin alors qu'il essayait de révéler leurs oeuvres. Il vivait, pensait et sentait avec chacun d'eux, mais restait simple et modeste à leurs côtés. Il recherchait leur équivalent dans sa propre nature afin de ne point les trahir en jouant leurs oeuvres. Sa probité, la simplicité et la sincérité totale dans le discours musical, en même temps que la perfection du materiel sonore, entièrement subordonné au contenu expressif, sont le sceau distinctif des enregistrements malheureusement trop peu nombreux qui nous sont parvenus de Dinu Lipatti. Dans les oeuvres des grands maîtres qu'il interprète, il n'est jamais en quête de soi-même ; au contraire, il se livre entièrement à eux de tout son être plein de dévotion pour la musique, uniquement pour qu'ils puissent se refléter dans son complexe humain et artistique, pour que, par lui, par les pulsations de sa propre vie à lui, leur musique puisse arriver jusqu'aux oreilles des auditeurs.

La vie de Dinu Lipatti a été trop courte, mais sa voie a été jalonnée de joie pure, de doutes et de succès, de souffrances intenses.

Tout cela a enrichi son âme et en même temps son expression artistique qui gagnait autrefois le public des salles de conecrt et qui conquiert aujourd'hui encore ceux qui écoutent ses enregistrements." [5]

(En français par *Lidia Ciucă*)

[5] Texte publié sur la couverture du disque *Récital J.S. Bach*, Bucarest, Electrecord EDC-40.

BIBLIOTECA „ASTRA"

CUPRINS

ALEXANDRU LEAHU
Caracterul democratic al muzicii noastre și izvoarele ei folclorice 1

VASILE VASILE
Sadoveanu și Enescu 4

CREAȚII ROMÂNEȘTI

CARMEN STOIANOV
Variațiuni simfonice pentru pian și orchestră de Mircea Chiriac 6

PORTRETE DE TINERI COMPOZITORI

CORNELIU DAN GEORGESCU
Ulpiu Vlad 10

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

GRIGORE CONSTANTINESCU
Stagiunea educativă muzicală bucureșteană . . 16
Cenacluri 17

MIHAELA MARINESCU
Expoziție „Gustav Mahler" 17

TITUS MOISESCU
Filatelie muzicală 18

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează : Anton Dogaru, Cristina Bohaciu-Sârbu, Edgar Elian, Vladimir Popescu-Deveselu, Costin Cazaban, Dan Scurtulescu, Adrian Rațiu, Anca Râpeanu, Mihaela Niculescu, Ștefan Cărăpănceanu, Al. I. Bădulescu, Francisc László, Valentin Teodorian, Anatol Vieru 20

RECENZII

GRIGORE BĂRGĂUANU
O carte de cîntece pentru preșcolari 36

DE PESTE HOTARE

ALFRED HOFFMAN
Zece zile de muzică în Suedia 36

OCTAV ENIGĂRESCU
Salzburg 41

ȘERBAN NICHIFOR
Musicultura, Breukelen '80 43

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

DRAGOȘ TĂNĂSESCU
GRIGORE BĂRGĂUANU
Dinu Lipatti et ses maîtres roumains 44
(en français par Lidia Ciucă)

SOMMAIRE

ALEXANDRU LEAHU
Le caractère démocratique de notre musique et ses sources folkloriques 1

VASILE VASILE
Sadoveanu et Enesco 4

OEUVRES ROUMAINES

CARMEN STOIANOV
Variations symphoniques pour piano et orchestre de Mircea Chiriac 6

JEUNES COMPOSITEURS

CORNELIU DAN GEORGESCU
Ulpiu Vlad 10

De l'activité de l'Union des compositeurs . . . 16

MIHAELA MARINESCU
Exposition „Gustave Mahler" 17

TITUS MOISESCU
Philatélie musicale 18

LA VIE MUSICALE

Signataires : Anton Dogaru, Cristina Bohaciu-Sârbu, Edgar Elian, Vladimir Popescu-Deveselu, Costin Cazaban, Dan Scurtulescu, Adrian Rațiu, Anca Râpeanu, Mihaela Niculescu, Ștefan Cărăpănceanu, Al. I. Bădulescu, Francisc László, Valentin Teodorian, Anatol Vieru 20

COMPTES RENDUS

GRIGORE BĂRGĂUANU
Chansons pour enfants 36

DE L'ÉTRANGER

ALFRED HOFFMAN
Dix jours de musique en Suède 36

OCTAV ENIGĂRESCU
Salzburg 41

ȘERBAN NICHIFOR
Musicultura, Breukelen '80 43

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

DRAGOȘ TĂNĂSESCU
GRIGORE BĂRGĂUANU
Dinu Lipatti et ses maîtres roumains 44
(en français par Lidia Ciucă)

MUZICA — Nr. 3 48 p. București — martie 1980

Redacția și administrația : București, Constantin Esarcu Nr. 2
Sector 1
Telefon : 15.93.61

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii dn străinătate se pot abona, adresîndu-se la ILEXIM, Departamentul Export-Import Presă, P. O. Box 136—137 — telex : 11226, București, str. 13 Decembrie nr. 3.

COLEGIUL REDACȚIONAL

dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct, THEODOR GRIGORIU, TEODOR BRATU, MICHAELA ROȘU.

Pe coperta I : Theodor Bogoi „Tulnicăresele"

I. P, Informația c. 2152

42.416

Prețul lei 7

RILIE 1980

MUZICA

TA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.S. ROMÂNIA ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE
ANUL XXX NR. 4 (331) APRILIE 1980

PROBLEME PRIVIND REPERTORIUL INSTITUŢIILOR MUZICALE DE SPECTACOLE ŞI CONCERTE

de Nicolae Călinoiu

Programul ideologic al partidului, care a oferit un statut clar activităţii artistice chemată să contribuie la stimularea procesului de perfecţionare a societăţii, de desăvîrşire intelectuală, morală şi estetică a oamenilor muncii din ţara noastră, a creat condiţii optime pentru afirmarea deplină a talentelor, atît pe planul componistic cît şi al interpretării, pentru continua îmbogăţire a vieţii muzicale româneşti cu realizări importante, corespunzătoare evoluţiei spirituale a omului de azi, constructor al socialismului.

Pe fundalul de efervescenţă creatoare determinat de documentele Congreselor al XI-lea şi al XII-lea ale P.C.R., de preţioasele indicaţii date de tovarăşul Nicolae Ceauşescu, secretarul general al partidului, cu prilejul întîlnirilor cu oamenii de cultură şi artă, viaţa muzicală românească a devenit un fenomen ce se desfăşoară ascendent, în domeniile multiple ale creaţiei, ale artei interpretative şi ale mişcării artistice de amatori, avînd drept scop educaţia estetică a maselor, formarea conştiinţei noi a oamenilor muncii, în spiritul umanismului socialist şi al patriotismului revoluţionar.

În climatul fertil generat de încheierea cu succes a celei de a II-a ediţii a Festivalului naţional al educaţiei şi culturii socialiste „Cîntarea României" şi lansarea celei de a III-a ediţii a acestei grandioase manifestări cultural-educative, *stagiunea muzcală 1979—1980* înregistrează o intensifcare a activităţii de creaţie şi interpretare, o promovare mai intensă a spiritului de confruntare creatoare, de emulaţie şi dăruire patriotică, o diversificare mai pronunţată a formelor de contact cu publicul spectator, avînd ca rezultat extinderea ariei de cuprindere a maselor largi de oameni ai muncii.

Referindu-ne la programul repertorial al instituţilor muzicale de spectacole şi concerte, considerăm că este necesar să facem, în primul rînd, o privire de ansamblu asupra stadiului creaţiei originale, întrucît principiile noastre în elaborarea repertoriului rezervă un loc important creaţiei muzicale naţionale, văzînd în aceasta o sursă inestimabilă de educaţie patriotică, progresistă.

Compozitorii din toate generaţiile — români, maghiari, germani şi de alte naţionalităţi — şi-au orientat eforturile în direcţia aprofundării realităţilor actuale, cunoaşterii preocupărilor şi realizărilor poporului nostru, printr-un dialog direct şi permanent cu oamenii muncii, confirmînd viabilitatea permanentă a inspiraţiei din istoria şi cultura naţională, din tradiţiile de luptă ale poporului român, ale clasei muncitoare, din efortul contemporan de edificare a societăţii socialiste multilateral dezvoltate.

Multe din creaţiile realizate în ultimii ani şi îndeosebi în cadrul celor două ediţii ale Festivalului naţional „Cîntarea României" s-au impus în repertoriul instituţiilor şi colectivelor muzicale datorită atît mesajului lor profund umanist, cît şi nivelului de realizare artistică.

Dintre lucrările simfonice şi vocal-simfonice realizate în perioada celei de a doua ediţii a Festivalului naţional „Cîntarea României" sînt de menţionat : oratoriul „Pe urmele lui Horea" şi Simfonia a V-a de Sigismund Toduţă, oratoriul-balet „Mioriţa" de Gheorghe Dumitrescu, oratoriul „Canti per Europa" de Theodor Grigoriu, simfonia „Sarmizegetusa" şi Simfonia a X-a de Wilhelm Berger, oratoriile „Cîntec în piatră" de Liviu Comes, „Cîntec strămbunilor" de Remus Georgescu şi „Un pămînt numit România" de Liviu Glodeanu, „Cantata patriei" de Dan Voiculescu, cantatele „Terra Daciae" de Mircea Chiriac, „Columne" de Sabin Pautza, „Pro Patria" de Vasile Spătărelu şi „Izvoare — 2050" de Şerban Nichifor, precum şi alte lucrări valoroase semnate de Tiberiu Olah, Pascal Bentoiu, Ştefan Niculescu, Anatol Vieru, Cornel Ţăranu, Nicolae Beloiu, Csiky Boldizsar, Mihai Moldovan, Octavian Nemescu etc. S-au bucurat de aprecieri, de asemenea, o serie de lucrări de muzică de cameră între care amintim pe cele aparţinînd compozitorilor : Tudor Ciortea (Cvartetul nr. 3), Zeno Vancea („Elegie"), Ştefan Niculescu („Fragmente"), Dumitru Capoianu („Pămîntul"), Dumitru Bughici (Cvartetul nr. 4), Sabin Pautza (Cvartetul nr. 3) şi alţii.

În sfera spectacolului muzical de operă, operetă şi balet s-au evidenţiat : opera „Dragoste şi jertfă" de Cornel Trăilescu, operele-concert „Orestia II" de Aurel Stroe şi „Noaptea cea mai lungă" („Moartea lui Mihai Viteazul") de Doru Popovici, baletul „Luceafărul de ziuă" de Tudor Jarda şi operetele „Eternele iubiri" de George Grigoriu, „Violete de Parma" de Elly Roman, „Vremuri de vitejie" şi „Din vre-

mea unirii" de Teodor Bratu, „Adîncile iubiri" de Florin Comişel.

Creaţia de cîntece patriotice şi revoluţionare prezentă în marile spectacole populare, festive şi de gală, în repertoriul corurilor profesioniste şi al miilor de formaţii artistice de amatori din ţara noastră şi-a dobîndit preţuirea datorită unor autentice valori, cu un bogat conţinut de idei exprimînd, în forme artistice elevate, aspiraţiile oamenilor muncii, elanul lor constructiv, sensibilitatea aleasă şi optimismul ce caracterizează poporul nostru, constructor al socialismului. În creaţia inspirată din actualitatea socialistă, un loc important îl ocupă cîntecele dedicate patriei şi partidului nostru, lucrările care omagiază personalitatea tovarăşului Nicolae Ceauşescu, secretarul general al Partidului Comunist Român. Din numeroasele cîntece valoroase, create în perioada celor două ediţii ale Festivalului naţional „Cîntarea României", îmi permit să citez doar cîteva dintre lucrările importante : „Din plai de Olt" şi „Cîntarea României" de Radu Paladi, „Cîntec pentru 23 August" şi „Coloana infinită a patriei" de George Grigoriu, „Comandantul suprem" de Dinu Stelian, „Treizeci şi cinci de trepte de lumină" şi „Slavă muncii" de Cornel Trăilescu, „Om nou" de Teodor Bratu, „Locul acesta pe lume" de Laurenţiu Profeta, „Chemarea partidului" de Claudiu Negulescu, „Imn neatîrnării" de Alexandru Paşcanu, „Sîntem oştirea mîndră" de Sergiu Eremia, „Slavă ţie, Românie" de Sabin Pautza, „La Sarmizegetusa-n munte" de Mircea Neagu etc. Contactul activ al compozitorilor cu viaţa şi activitatea unor colective de oameni ai muncii din mari uzine şi întreprinderi a prilejuit crearea unor cîntece dedicate acestora, cum sînt : „Imn oraşului Reşiţa" de Doru Popovici, „Cîntecul întreprinderii Autobuzul" de Radu Paladi, „Cîntecul uzinelor 1 Mai — Ploieşti" de Florin Comişel etc.

Rezultate meritorii s-au obţinut şi în domeniul muzicii uşoare, cele mai valoroase dintre creaţiile de acest gen fiind distinse cu premiile celor două ediţii ale Festivalului naţional „Cîntarea României". Un stimulent important pentru activitatea de creaţie şi interpretare în domeniul muzicii uşoare l-a constituit organizarea ciclului de concerte-concurs instituiat „Melodii '79", în cadrul căruia au fost antrenaţi toţi compozitorii membri ai Uniunii, toate teatrele şi secţiile de estradă, precum şi cei mai valoroşi solişti şi formaţii muzicale de acest gen. Această acţiune, organizată de Consiliul Culturii şi Educaţiei Socialiste, Radioteleviziunea Română şi Uniunea compozitorilor, s-a bucurat de o bună primire din partea publicului spectator şi a contribuit la apariţia şi difuzarea unor cîntece valoroase, dînd, totodată, posibilitatea de afirmare, alături de soliştii vocali şi instrumentişti consacraţi, unui număr de tineri talentaţi, mai puţin cunoscuţi de publicul spectator.

Rezultatele obţinute în domeniul creaţiei muzicale s-au reflectat pozitiv în programele operelor şi teatrelor muzicale, filarmonicilor, orchestrelor simfonice şi formaţiilor camerale, teatrelor de estradă, ansamblurilor de cîntece şi dansuri, ca şi în acţiunile de popularizare a muzicii prin tipar şi disc, contribuind la îmbogăţirea vieţii spirituale a maselor, la sporirea eficienţei activităţii cultural-artistice printr-o mai riguroasă corelare a repertoriului instituţiilor de spectacol şi concert cu cerinţele educaţionale.

În actuala etapă de dezvoltare a societăţii noastre, cînd arta şi cultura devin tot mai amplu şi profund un bun al întregului popor, fiind chemate să-şi sporească forţa de intervenţie socială, să contribuie într-o şi mai mare măsură la educaţia civică, morală şi estetică a oamenilor muncii, o sarcină dintre cele mai importante, căreia trebuie să i se acorde o atenţie primordială de către toate instituţiile muzicale de spectacole şi concerte, o constituie elaborarea repertoriului. *Repertoriul rămîne — în ultima analiză — unul din aspectele esenţiale şi hotărîtoare ale activităţii unei instituţii artistice. El reprezintă programul ideologic şi artistic fundamental al tuturor instituţiilor şi colectivelor de spectacole şi concerte, profesioniste sau de amatori, indiferent de genul manifestărilor care intră în profilul lor.*

Propunerile de măsuri expuse de tovarăşul Nicolae Ceauşescu în iulie 1971, cu privire la îmbunătăţirea activităţii politico-ideologice, adoptate de plenara din noiembrie 1971, precizează, în ceea ce priveşte repertoriul, următoarele : „În orientarea repertoriilor instituţiilor de spectacole, teatru, balet, operă, estradă, se va pune accent pe promovarea creaţiei originale cu caracter militant, revoluţionar. Se va da, de asemenea, extensie lucrărilor valoroase din creaţia artistică actuală a ţărilor socialiste ; se va asigura o selecţie mai riguroasă a lucrărilor din repertoriul clasic şi contemporan internaţional. Se va acţiona mai perseverent pentru dezvoltarea creaţiei româneşti de operă, operetă şi balet cu teme izvorîte din lupta poporului nostru pentru socialism". De aici, răspunderea deosebită ce revine tuturor factorilor care contribuie la elaborarea, orientarea şi aprobarea repertoriului pentru fiecare stagiune şi a celui de perspectivă.

Alcătuirea repertoriului reflectă, aşadar, capacitatea ideologică şi profesională a consiliilor oamenilor muncii din instituţiile artistice, orientarea lor, obiectivele de perspectivă pe care le au în vedere. Pe de altă parte, nivelul interpretativ al colectivului artistic, oricît de ridicat ar fi, nu devine eficient, nu e pus în adevărata sa valoare, decît în măsura în care poartă, trasmite, idei generoase, umaniste, înalt patriotice — pîrghii de seamă în determinarea unor mutaţii în concepţiile sociale, etice şi estetice ale publicului, în sensul ridicării conştiinţei pe treapta superioară a gîndi-

rii celei mai înaintate, a gîndirii comuniste. Am menționat acest aspect tocmai pentru a sublinia că talentaților noștri interpreți, apreciați atît în țară cît și peste hotare, trebuie să li se ofere — printr-un repertoriu bine alcătuit — prilejul afirmării depline a personalității lor ; de altfel, însăși creația lor interpretativă este stimulată, capătă un plus de strălucire și de vibrație umană, atunci cînd vehiculează ideile înflăcărate ale artei autentice, militante, a cărei forță și capacitate formativă își are sursa în trainica sa implantare în istoria națională, în dinamismul vieții noastre sociale, fapt ce-i conferă calitatea — așa cum cere tovarășul Nicolae Ceaușescu întregii arte, de a fi „un instrument de perfecționare a societății, a omului, de afirmare a dreptății și echității socialiste, a modului de muncă și viață socialistă și comunistă".

Repertoriul actualei stagiuni muzicale de spectacole și concerte (1979—1980) acordă muzicii autohtone un loc proeminent, oferind publicului iubitor de muzică — alături de lucrările de operă, operetă și balet, simfonice, vocal-simfonice și de cameră consacrate, intrate în tezaurul culturii românești — numeroase creații recente ale compozitorilor români și ai naționalităților conlocuitoare, inspirate din istoria națională, din lupta și activitatea partidului, din realitățile zilelor noastre ; în același cadru, se acordă o atenție sporită stimulării și difuzării largi a creației corale, patriotice și revoluționare, cîntecelor de muncă, precum și muzicii destinate tineretului și copiilor — folosindu-se diverse modalități, cum sînt : concerte corale, recitaluri, spectacole de varietăți, programe prezentate în colaborare cu formațiile artistice de amatori, în cluburi și case de cultură, manifestări complexe de muzică și poezie, dans etc. În ce privește muzica universală, instituțiile au optat cu discernămînt și spirit de răspundere pentru creații de înalt nivel artistic și educativ.

Stagiunea muzicală 1979—1980 a fost marcată încă de la deschiderea sa de o serie de manifestări artistice de prestigiu prezentate în cadrul celui de al VIII-lea Festival internațional „George Enescu" la care și-au dat concursul cele mai valoroase forțe artistice românești, precum și oaspeți de seamă ai vieții muzicale internaționale, contribuind la dinamizarea și diversificarea vieții muzicale, la atragerea unui public numeros în sălile de spectacol și concert.

Urmărind o apropiere tot mai fructuoasă de oamenii muncii, numeroase instituții — opere, teatre muzicale și filarmonici — și-au inaugurat noua stagiune prin manifestări artistice prezentate în incintele unor mari întreprinderi industriale, instituții centrale, școli, ca de exemplu : Opera Română a prezentat un spectacol pentru muncitorii ,tehnicienii și inginerii întreprinderii „Autobuzul", Filarmonica „George Enescu" a prezentat concertul inaugural în fața oamenilor muncii din Ministerul Transporturilor și Telecomunicațiilor, Orchestra simfonică din Botoșani a concertat la Uzinele textile „Moldova" din localitate, Filarmonica „G. Dima" din Brașov și-a inaugurat stagiunea permanentă de la Sf. Gheorghe, județul Covasna etc.

În domeniul operei, operetei și baletului repertoriul stagiunii 1979—1980 a cuprins 77 *titluri de spectacole cu creații românești* (29 titluri de operă, 23 titluri de operetă și 25 titluri de balet).

Comparativ cu stagiunile precedente, cifrele de mai sus indică o creștere sensibilă a numărului de opere, operete și balete românești, în repertoriu fiind cuprinse cele mai reprezentative lucrări create pînă în prezent : „Răscoala" de Gh. Dumitrescu, „Bălcescu" și „Dragoste și jertfă" de C. Trăilescu, „Regele Istros" de J. Szarvadi, „Interogatoriul din zori" de D. Popovici, „Horia" de N. Bretan, „Hamlet" de P. Bentoiu, „Lăsați-mă să cînt" de G. Dendrino, „Eternele iubiri" de G. Grigoriu, „Violete de Parma" de Elly Roman, „Din vremea unirii" de T. Bratu, „Iancu Jianu" de M. Chiriac, „Primăvara" de C. Trăilescu, „Prinț și cerșetor" de L. Profeta, „Luceafărul de ziuă" de T. Jarda ș.a., lucrări care s-au impus prin valoarea lor în repertoriul operelor și teatrelor muzicale, unele dintre ele fiind premiate la cele două ediții ale Festivalului național „Cîntarea României".

În ceea ce privește literatura lirică universală, în repertoriu sînt cuprinse majoritatea marilor capodopere ale genului. Numele unor compozitori ca : Beethoven, Bizet, Ceaicovski, Borodin, Verdi, Gounod, Puccini, Rossini, Wagner, Ravel, Smetana, Moniuszko, Prokofiev, J. Strauss, Kalman, Lehar etc. sînt prezente pe afișele operelor și teatrelor muzicale. Astfel, în planul de repertoriu al actualei stagiuni, din muzica universală au fost cuprinse un număr de *20 premiere* (10 titluri de operă, 4 titluri de operetă și 6 titluri de balet) și *97 de reluări*. Dintre premierele mai importante menționăm operele „Ernani" de G. Verdi, „Carmen" de G. Bizet, „Harry Janos" de Z. Kodaly, baletele : „Spartacus" de A. Haciaturian, „Legenda dragostei" de Arif Medikov ș.a.

Filarmonicile și orchestrele simfonice au cuprins în planul lor de repertoriu un număr sporit de lucrări românești, inedite sau în reluare, creația originală fiind prezentă în actuala stagiune simfonică cu 1.168 execuții, din care 704 execuții cu lucrări în primă audiție. Este important să subliniem faptul că față de stagiunile anterioare, stagiunea simfonică 1979—1980 consemnează prezența în repertoriu a celui mai mare număr de execuții cu lucrări românești din întreaga istorie a vieții noastre muzicale. Totodată, s-a acordat o atenție deosebită conținutului și orientării tematice a repertoriului național, 434 de execuții fiind cu lucrări românești, avînd tematică patriotică, militantă.

În programarea celorlalte lucrări simfonice românești, fără tematică declarată, s-a urmărit ca și aceste partituri care poartă denumirea generică de „simfonie", „concert" etc. să fie reprezentative pentru nivelul actual al creației noastre muzicale și semnificative, prin limbajul folosit, pentru orientarea realistă a autorilor respectivi. O atenție sporită se acordă, de asemenea, accesibilității repertoriului simfonic, din care nu lipsesc genuri mult îndrăgite de marele public, ca rapsodia, suita, uvertura, dansul simfonic.

Din muzica universală, prezentă în repertoriu cu peste două mii de execuții, filarmonicile și orchestrele simfonice au optat cu discernămînt pentru lucrări reprezentative, de valoare unanim recunoscută care, prin mesajul lor umanist, contribuie la educarea estetică a oamenilor muncii, la lărgirea orizontului lor cultural-artistic. S-a acordat atenție prezenței judicioase a repertoriului aparținînd școlilor naționale. Un număr de aproape cinci sute de execuții sînt cu lucrări de compozitori din țările socialiste. Alături de capodopere din tezaurul muzicii universale, consacrate de istoria artei muzicale, a fost introdus un număr sporit de lucrări reprezentative din muzica contemporană, asigurînd repertoriului simfonic mai multă varietate și atractivitate.

În spectacolele prezentate de *ansamblurile și formațiile artistice de cîntece și dansuri,* se acordă o mai mare atenție cîntecului patriotic și revoluționar, montajelor muzical-literare, dansului cu temă și în același timp valorificării pe un plan superior a tezaurului folcloric național. *Teatrele și secțiile de estradă* promovează cu mai multă consecvență creația muzicală ușoară românească, spectacolele și concertele din această stagiune fiind mai pătrunse de suflul dinamic al vieții actuale, punîndu-se accent pe virtuțile educative ale satirei și umorului, pe promovarea principiilor eticii și echității socialiste. În prezent teatrele de estradă sînt preocupate de pregătirea celui de al doilea ciclu de concerte-concurs de creație și interpretare, „Melodii '80".

Cu privire la modul în care instituțiile muzicale de spectacole și concerte răspund misiunii lor educative, merită menționate unele inițiative valoroase de extindere a activității și de atragere a unui public din ce în ce mai numeros la manifestările artistice, cum sînt : concertele și spectacolele-lecții, concertele simfonice populare, spectacolele și concertele prezentate în întreprinderi și instituții, spectacolele speciale destinate copiilor și tineretului școlar, manifestări de tipul „Tribuna tinerilor soliști" etc. Acestor manifestări al căror conținut și cadru organizatoric se perfecționează continuu, li se alătură deplasările sistematice, microstagiunile și turneele efectuate de instituțiile de spectacole și concerte în localități și centre muncitorești lipsite de instituții profesioniste similare, în stațiunile turistice și balneoclimaterice. O atenție sporită se acordă sprijinirii mișcării artistice de amatori prin instructori de specialitate și prin patronarea activității cultural-artistice din unele întreprinderi și instituții. Toate instituțiile de spectacol și concert și-au alcătuit planuri concrete de turnee și deplasări, precum și planuri de acțiune privind îndrumarea și sprijinirea activității artistice de amatori.

De mare popularitate se bucură festivalurile muzicale organizate de Comitetele județene de cultură și educație socialistă, manifestări care într-un interval de timp limitat, concentrează numeroase spectacole și concerte, ceea ce contribuie la diversificarea vieții noastre muzicale, la creșterea interesului publicului față de activitatea instituțiilor artistice locale. În cadrul unora dintre aceste festivaluri, cum sînt: „Toamna muzicală clujeană", Festivalul muzicii de cameră de la Brașov, Zilele muzicale tîrgumureșene, Timișoara muzicală, festivalurile muzicale de la Iași și Satu Mare și cel de muzică de operă și balet de la Constanța etc., au loc simpozioane, colocvii și dezbateri cu public, în săli de concert sau cluburi muncitorești, pe diferite probleme de creație și interpretare muzicală, cu privire la repertoriu, la concertele și spectacolele vizionate.

De asemenea, sub egida Uniunii compozitorilor au luat ființă universități de educație muzicală (pe platforma industrială „23 August" din Capitală și la Scornicești) au fost inaugurate noi cercuri de prieteni ai muzicii la clubul „Griviția roșie", Academia Militară, Uzinele IREMOAS, precum și unele cercuri de îndrumare a creației artiștilor amatori la Ploiești, Brașov, Slatina, Tulcea, Bacău, Pitești, Constanța etc.

Subliniind aspectele pozitive ce caracterizează viața noastră muzicală, nu putem trece cu vederea unele din lipsurile care persistă încă în activitatea de creație și de interpretare muzicală.

O atenție deosebită trebuie acordată, în continuare, activității operelor și teatrelor muzicale. În primul rînd, rămîne ca o problemă deschisă necesitatea antrenării mai susținute a compozitorilor și libretiștilor în vederea creării unui mai mare număr de lucrări valoroase, care să marcheze în mod corespunzător evenimentele de importanță națională din istoria poporului nostru, precum și a unor lucrări inspirate din actualitatea socialistă — domeniu în care creația lirică românească continuă să fie deficitară. Pe de altă parte, chiar unele din spectacolele cu lucrări românești existente în repertoriul actual, nu se ridică din punct de vedere artistic la nivelul temelor abordate fie din cauza unor neîmpliniri pe planul creației, fie a modului de realizare scenică.

Înființarea recentă a unei secții speciale de operă și balet (la Uniunea compozitorilor) și realizarea unei strînse colaborări a acesteia cu teatrele de operă și balet care prin înființarea unor studiouri speciale să devină adevărate

laboratoare de creaţie, sînt măsuri menite să contribuie la apariţia unor spectacole valoroase cu noi lucrări româneşti care să exprime, în forme artistice elevate, aspectele cele mai semnificative din viaţa şi activitatea oamenilor muncii, din lupta partidului şi statului nostru pentru făurirea unei lumi mai bune şi mai drepte. Sărbătorim în anul viitor (1981) 60 de ani de la crearea Partidului Comunist Român, prilej de mobilizare a tuturor forţelor de creaţie şi interpretare muzicală pentru realizarea unor lucrări valoroase, pe măsura importanţei acestui eveniment major din viaţa partidului şi poporului nostru.

Se impun, de asemenea, unele măsuri şi pentru împrospătarea repertoriului universal de operă şi balet, multe dintre spectacolele existente fiind învechite, montate în urmă cu 15—20 de ani. Refacerea decorurilor şi costumelor, revederea distribuţiilor şi a concepţiei regizorale a spectacolelor din această categorie, ca şi îmbunătăţirea activităţii de popularizare a manifestărilor de operă şi balet vor determina o creştere a numărului de spectatori care în prezent este mult prea mic, în raport cu eforturile morale şi materiale ce se investesc în acest domeniu.

Fără îndoială, unele neajunsuri se manifestă şi în celelalte domenii ale vieţii muzicale. Cu toate că activitatea filarmonicilor şi orchestrelor simfonice s-a îmbunătăţit în mod simţitor, atît în privinţa repertoriului cît şi a nivelului de interpretare, ceea ce a dus la creşterea numărului de spectatori, trebuie să arătăm că în activitatea cotidiană persistă unele deficienţe care umbresc rezultatele bune obţinute. Apar uneori unele fenomene de formalism în conceperea unor programe, lipsite de atractivitate, care nu prezintă interes pentru publicul auditor. În astfel de concerte, lucrarea românească ocupă un loc de „serviciu" şi nu contribuie în măsura cuvenită la valorificarea pe un plan superior a zestrei spirituale a poporului nostru. De asemenea, este necesară o mai bună folosire a corurilor profesioniste şi a formaţiilor camerale care funcţionează în cadrul filarmonicilor, prin lărgirea şi diversificarea repertoriului, creşterea numărului de concerte şi a calităţii acestora.

Unele aspecte negative se constată şi în activitatea teatrelor şi secţiilor de estradă, pe scenele cărora mai apar şi spectacole cenuşii, facile, desuete. Sînt necesare, în continuare, eforturi sporite pentru transformarea acestor instituţii, într-o mai mare măsură, în tribune de satiră a concepţiilor retrograde, a manifestărilor negative, antisociale, pentru promovarea mai activă a principiilor eticii şi echităţii socialiste.

Lipsurile pe care le-am menţionat sînt cunoscute de conducerile instituţiilor artistice, ca şi de forurile care le îndrumă şi este necesar să se depună eforturi sporite pentru eliminarea lor, în vederea ridicării întregii activităţi la o nouă calitate, în concordanţă cu cerinţele contemporane, pentru continua creştere a eficienţei educative a spectacolelor şi concertelor, în spiritul documentelor adoptate la cel de al XII-lea Congres al P.C.R. care prefigurează cu un optimism vibrant înălţimile pe care trebuie să le cucerim în viitor în toate domeniile vieţii social-economice.

Declanşarea celei de a treia ediţii a Festivalului naţional „Cîntarea României" constituie pentru instituţiile muzicale un nou prilej de îmbunătăţire şi intensificare a întregii lor activităţi, de îmbogăţire a repertoriului cu noi lucrări valoroase, cu caracter patriotic şi militant, de lărgire a ariei de cuprindere a publicului spectator de la oraşe şi sate, de sprijinire mai activă a mişcării artistice de amatori. Este un prilej, pentru ca pe baza experienţei dobîndite la ediţiile anterioare, întregul front muzical profesionist — creatori şi interpreţi — să acţioneze cu şi mai multă fermitate pentru îmbogăţirea şi diversificarea vieţii spirituale româneşti, pentru sporirea aportului geniului creator al poporului nostru la patrimoniul cultural naţional şi universal.

SATUL ROMÂNESC ÎN CREAŢIA MUZICALĂ

Theodor Grigoriu

O veche vorbă populară spune că, dacă ai trecut de 1 februarie, să priveşti din nou spre cer, pentru că vei vedea culoarea speranţei : soarele, cu căldura şi lumina lui dătătoare de viaţă, cu infinitele lui daruri, se apropie iar de noi.

Toţi cei ce sîntem astăzi orăşeni ştim că, înainte cu două, trei sau patru generaţii, am avut strămoşi agricultori. De mii de ani, se aprinde în sufletele oamenilor puternica chemare a fecundităţii pămîntului şi de aceea primăvara simţim un dor nestăvilit de natură, de verdeaţa proaspătă a brazdelor, de arbori şi de flori, de cîntecul păsărilor.

Nu numai datorită acestei realităţi *originare* compozitorii noştri sînt interesaţi de viaţa satului românesc contemporan, ci pentru că se petrec aici tranformări fundamentale şi mutaţii pe planul spiritului, care — ca tot ce este sensibilitate acută — poate fi sursă de inspiraţie şi de idei artistice.

Epoca actuală a satului românesc e prezentă în creaţia noastră muzicală, dar nu în măsura în care am dori-o şi acest lucru nu ne poate lăsa indiferenţi ; mă gîndesc, desigur, la lucrări de anvergură : opere, balete, cantate, oratorii ş.a.m.d.

Mulţi justifică lipsa aceasta prin transformările prea rapide ale satului în epoca socialismului, cînd distanţele dintre sat şi oraş se micşorează cu fiecare an, iar oraşul nu mai e o „cetate de domni" — cum ar fi spus Duiliu Zamfirescu — aşa cum satul nu mai e o aşezare patriarhală, în care ornicul timpului s-a oprit.

Orice statistică demografică ne indică întradevăr apropierea continuă a satului de oraş în societatea românească, iar socialismul planifică şi prefigurează ştiinţific destinul aşezărilor rurale, care se urbanizează odată cu perfecţionarea mijloacelor de producţie, cu mecanizarea intensivă. Deşi muncile agricole vor rămîne o preocupare de bază, fără de care viaţa oamenilor nu este posibilă, se tinde către o pondere raţională a forţei de muncă, în acest sector.

Industrializarea rapidă din ultimele decenii a produs în multe ţări fenomene asemănătoare celor din ţara noastră, cînd mentalitatea despre spaţiul geografic, ca şi despre mediul ambiant — despre natură, în general — se schimbă în datele ei structurale. Imobilitatea strămoşilor devine tot mai mult element de legendă şi îi ia locul dinamismul propriu omului contemporan, iar natura înconjurătoare devine ceea ce dorim noi să fie, prin cutezanţa ştiinţei de a o stăpîni.

Ce e şi unde se află omul în aceste rapide schimbări ? Ce devine el şi prin cîte metamorfoze trece ? E unul din rolurile artei să descifreze ce se întîmplă în străfundurile sale, în mecanismele psihologice cele mai fine, ca şi în relaţiile sociale noi, în care este angrenat. Între a fi document al unei epoci şi capacitatea ei de a influenţa, de a însufleţi ce e mai pozitiv în societate, arta deţine un cîmp vast de acţiune ; observaţia trebuie să fie însă ascuţită şi să poată surprinde liniile de forţă. punctele fierbinţi ale vieţii, să detaşeze ce e caracteristic de episodic şi nesemnificativ. Operaţia nu e uşoară, ea cere într-un fel, aceeaşi măiestrie ca şi arta componistică, precum şi o bună cunoaştere a vieţii, ca sursă infinită de teme şi idei artistice.

Parcurgînd un catalog al creaţiei muzicale româneşti din ultima vreme, se pot observa aspecte interesante legate de prezenţa satului în aceste lucrări. Nu-mi pot propune o dezbatere *in extenso* a acestei teme, socotind-o şi foarte dificilă şi de strictă specialitate muzicologică.

Mai întîi, constatăm că compozitorii se apleacă destul de frecvent asupra trecutului şi nimeni nu poate considera decît meritorii aceste preocupări, istoria zbuciumată a poporului nostru fiind plină de sensuri şi învăţăminte.

Marea văpaie ţărănească din anul 1907 — pornită parcă simbolic din satul Flămînzi — a inspirat opere ca *Răscoala* de Gheorghe Dumitrescu, oratoriul *1907* de Alfred Mendelsohn, *Simfonia „1907"* de Dumitru Bughici şi piesa simfonică *Evenimente 1907* de Tiberiu Olah. Şi pe Cornelia Tăutu a preocupat-o această temă în *Poem pentru 1907*. Se evocă zilele anului tragic de la începutul secolului şi se aduce un pios omagiu celor 11.000 de jertfe omeneşti, care se adaugă „obidiţilor soartei".

Viaţa satului după 23 August e evocată de Gheorghe Dumitrescu în oratoriul *Ogoare înfrăţite*, cu aceeaşi măestrie a autorului în a investiga frumuseţile melosului şi versul popular. Poate ar fi locul aici să arătăm sensibilitatea acestui compozitor pentru cuvînt, faptul că îşi făureşte de mulţi ani singur libretele operelor şi oratoriilor sale, cu forţa marilor barzi de odinioară, fapt care ne impune şi care îi conferă lui Gheorghe Dumitrescu un statut aparte, în creaţia muzicală românească a secolului XX.

Într-un gen mai puţin autonom cum e muzica de film, s-au scris o serie de comentarii sonore la unele filme tratînd viaţa satului, în perioada transformării socialiste a agriculturii. Dacă îmi este permis, aş aminti muzica pe care am scris-o pentru filmul *Setea*, după romanul lui Titus Popovici ; o fac pentru a arăta că în felul acesta am putut intra în atmosfera anilor cînd clasa muncitoare a preluat puterea, avînd în spatele ei — „fiind acoperită" cum se spune în termeni militari — de înţeleapta ţărănime muncitoare. Faptul constituie o experienţă interesantă pentru un compozitor, o documentare temeinică privind o anumită epocă istorică, avînd darul să-şi lărgească orizontul cunoaşterii.

Lupta ţărănească mai îndepărtată în istorie a preocupat de asemenea pe mulţi din muzicienii români de seamă. Aş evoca cele două monumentale oratorii româneşti, *Tudor Vladimirescu* de Gheorghe Dumitrescu şi *Pe urmele lui Horea* de Sigismund Toduţă, scrise în tehnici diferite, de o puternică forţă dramatică şi — aspect semnificativ — cu rădăcini în acelaşi ethos propriu „graiului" muzical al poporului nostru. Să amintim apoi frumosul *Toma Alimoş* de Dan Constantinescu şi piesa *Craiul munţilor* de Carmen Petra.

Figura lui Pintea Viteazul a inspirat multe condeie şi regăsim variante ale minunatei balade transilvane în diferite transpuneri muzicale, de toate genurile. Tema i-a preocupat pe Nicolae Brînduş, Mansi Barberis, Filaret Barbu, Liviu Glodeanu ş.a. Intrăm cu această figură legendară în lumea unui adevărat romantism, haiducia, izvorîtă din neostoita luptă pentru dreptate şi libertate a poporului nostru. Interesanta îmbinare dintre lupta socială şi fantezia baladescă merită, firesţe, un studiu în profunzime. *Voinicul şi calul* ca şi *Gheorghilaş* de Nicolae Brînduş, baletul *Iancu Jianu* de Mircea Chiriac, *Suita haiducească* de Liviu Comes sînt titlurile unor lucrări mai de amploare, care se alătură multor piese corale inspirate din aceleaşi teme.

Războiul de Independenţă sau cel de întregire a neamului insuflă un pios omagiu mu-

zicienilor noştri pentru soldatul viteaz, eroul legendar de la Plevna, Oituz, Mărăşeşti, care — în majoritatea zdrobitoare a cazurilor — e ţăranul român, în lucrări muzicale ce au intrat în repertoriul tuturor formaţiilor din ţară. Cantata *Eroii de la Plevna* de Nicolae Brînduş, operele *Ecaterina Teodoroiu* şi *Peneş Curcanul* de Emil Lerescu, ş.a.m.d. Să nu uităm pe Sergiu Sarchizov cu *Balada celui fără nume.*

Lucrările artistice, în general, tratează de multe ori viaţa rurală pe filoanele tragicului şi ale eroicului, deşi optimismul, veselia şi jocul sînt proprii omului care trăieşte în natură. *Nunta în Carpaţi* de Paul Constantinescu, *Priculiciul* de Zeno Vancea, *Păcală* de Sabin Drăgoi sînt modele care trebuie să fie continuate, aşa cum au şi făcut-o cu un deosebit succes Tudor Ciortea, în octetul său *Din isprăvile lui Păcală,* sau Matei Socor în *Trei Şalviri,* iar în opera pentru copii, *Punguţa cu doi bani* de Teodor Bratu.

Consider adevărate omagii aduse satului românesc, piesele lui Mihai Moldovan *Scoarţe, Texturi, Tulnice, Cîntece străbune ;* o poezie penetrantă, de mare vigoare şi autenticitate se degajă din lucrăirle evocate, care trimite cu gîndul la perenitatea pietrei cioplite sau a lemnului sculptat de măiastrele mîini anonime. Cu o înclinaţie spre meditaţia filosofică, Myriam Marbe a scris *Ritual pentru setea pămîntului* sau *Pastel rural,* prima piesă reuşind să surprindă o atmosferă puternică, ce a găsit un viu ecou şi pe plan internaţional. Tot aici se cuvine să amintim originalele lucrări ale lui Corneliu Dan Georgescu : *Motive maramureşene, Jocuri I—VI, Hore lungi,* etc., ca şi *Crestături* de Anton Zeman.

Desigur, orice prelucrare de folclor sau de melodie populară, orice vers popular folosit de un compozitor este de fapt o ofrandă adusă creaţiei anonime a satului românesc, izvor inepuizabil de frumuseţe şi de nobilă poezie.

Satul este, în fond, rezervorul de oxigen — la propriu şi la figurat — al poporului nostru, ca şi al tuturor popoarelor statornice, cu tradiţie seculară. El este matcă, matrice şi motiv continuu de reflecţie pentru un artist.

În ordine alfabetică, aş aminti cîteva asemenea ofrande ale compozitorilor noştri : *Cîntece din Bihor* şi *Două cîntece populare ardeleneşti* de Nicolae Brînduş, *Rapsodia bănăţeană* de Dumitru Bughici, *Imagini rapsodice* de Wilhelm Berger, *Meşterul Manole* de Nicolae Brînzeu, *5 cîntece din Ardeal* de Dumitru Capoianu, *La cosit* şi *4 cîntece maramureşene* de Tudor Ciortea, *5 bucolice* de Nicolae Coman, *Trei dansuri* de Mircea Chiriac, *Suită rustică* de Nicolae Chilf, *Cîntece şi dansuri vechi ardeleneşti* de Csiky Boldizsar, *Sîrba moldovenească* şi *Rapsodie* de Achim Stoia, *10 pastorale* de Aurel Stroe.

Pe un piedestal anume aş pune eterna noastră *Mioriţă,* temă pe care oricît am cînta-o nu va fi destul cîntată, ca toate temele abisale, fundamentale ale existenţei ! Sigismund Toduţă, Gheorghe Dumitrescu, Anatol Vieru ne-au dăruit ample şi impresionante oratorii. Iar Paul Constantinescu cea mai frumoasă baladă corală.

Ciudată impresie : oricît ne îndepărtăm de sat, cînd revenim pe cărările lui, avem sentimentul că ne căutăm şi ne regăsim pe noi înşine.

Toate aceste gînduri îmi veneau în minte cînd, cu un grup de compozitori şi muzicologi, făceam o vizită în comuna Gruiu din judeţul Ilfov, printre oamenii harnici din mîndrul sat aflat între lacul Snagov şi rîul Ialomiţa, între ape dar şi frumoase păduri.

O bogată activitate în sprijinul mişcării artistice de mase

În anul 1980, pe baza programului stabilit de Comitetul de conducere al Uniunii compozitorilor şi muzicologilor cu sprijinul organizaţiei de bază, compozitorii şi muzicologii au participat cu o intensitate deosebită la activitatea de aprofundare a cunoaşterii realităţilor contemporane, la dezvoltarea contactelor directe cu viaţa spirituală a oamenilor care lucrează în întreprinderi, instituţii, în unităţi agricole, în şcoli, în organizaţii de tineret, în unităţi militare. Muzicienii au înţeles mai mult ca oricînd însemnătatea acestei orientări pentru lărgirea orizontului de viaţă, a experienţei privind cerinţele concrete ale iubitorilor de artă ca un principiu fundamental al creaţiei noastre muzicale de astăzi. Totodată, în activitatea desfăşurată de Uniunea noastră în acest domeniu, se porneşte de la convingerea că în măsura în care muzicienii profesionişti militează direct pentru educaţia artistică a publicului larg şi în special a tineretului se formează un public sensibil şi exigent, competent să aprecieze valorile creaţiei, artei interpretative, cercetării şi popularizării muzicii, a căror raţiune de a fi constă tocmai în însuşirea lor de către mase.

Se poate spune că actuala etapă de activitate în domeniul social-obştesc desfăşurată de Uniunea compozitorilor şi muzicologilor în lumina principiilor cuprinse în documentele celui de al XII-lea Congres al P.C.R. şi în spiritul responsabilităţii instituţiei noastre ca membră a F.D.U.S., munca desfăşurată de compozitori şi muzicologi a căpătat o finalitate mai adînc integrată în problematica vieţii spirituale contemporane din patria noastră.

Concomitent cu rezultatele deosebit de pozitive, care reprezintă o premisă în actuala etapă de pregătire şi desfăşurare a celei de a III-a ediţii a Festivalului naţional „Cîntarea

României", se constată şi defecţiuni, neajunsuri în ceea ce priveşte unele metode de organizare şi de desfăşurare propriu-zisă a activităţii în acest domeniu. Se impune cu atît mai mult să dezbatem şi să perfecţionăm modalităţile de contact între muzicieni şi cercurile largi de iubitori ai artei, folosind cu eficienţă iniţiativa întîlnirilor desfăşurate sub emblema „Fiii satului" precum şi alte prilejuri cum sînt evenimente specifice unor zone folclorice, unor instituţii artistice, ansambluri corale, orchestrale, formaţii de fanfară.

Se dovedesc stimulatoare cerinţele şi disponibilităţile unor întreprinderi, instituţii, unităţi agricole, şcoli de a promova prin formaţiile şi soliştii proprii creaţii muzicale care să exprime cu puternică vibraţie patriotică şi în forme artistice convingătoare viaţa şi munca oamenilor care trăiesc şi lucrează în diferite centre, sectoare, colective.

Prezentăm o sinteză a acţiunilor desfăşurate de Uniunea compozitorilor şi muzicologilor, precum şi a ideilor care se desprind din contactele membrilor Uniunii noastre cu terenul.

I. Acţiuni cu participarea unor grupuri de compozitori şi muzicologi.

II. Acţiuni cu caracter individual

— Sub emblema „Fiii satului"

— În cadrul programului permanent al Uniunii compozitorilor şi muzicologilor.

I. Acţiuni cu participarea unor grupuri de compozitori şi muzicologi.

— *Vizita la Gospodăria agricolă colectivă din comuna Gruiu — judeţul Ilfov, la 8 februarie 1980. Au participat Comitetul de conducere al Uniunii compozitorilor şi alţi compozitori şi muzicologi.*

Această vizită a prilejuit cunoaşterea activităţii economice şi social-culturale desfăşurată în comună şi a constituit un cadru deosebit în ceea ce priveşte dezbaterea unor probleme concrete, ale creaţiei muzicale inspirată din viaţa satului nou, socialist. Este de remarcat că în lumina unui bogat program artistic susţinut de coruri, grupuri vocale, solişti şi formaţii de muzică populară şi de dansuri s-a relevat pe de o parte prezenţa în condiţii interpretative lăudabile a unor creaţii româneşti din trecut şi de azi, iar pe de altă parte necesitatea îmbogăţirii repertoriului cu lucrări existente dar neabordate încă, precum şi cu lucrări noi cerute în mod expres de diferite formaţii de amatori. Dirijorii şi instructorii muzicali din mai multe localităţi ale judeţului Ilfov au formulat judicioase cerinţe în legătură cu aspectele de conţinut şi de formă artistică, ceea ce a însemnat pentru compozitori un criteriu concret de orientare. Dialogul membrilor Uniunii compozitorilor cu factorii vieţii culturale săteşti a scos în lumină responsabităţile complexe în procesul de educaţie muzicală a ţărănimii care implică deopotrivă creaţia, munca de iniţiere muzicală, de instruire a dirijorilor, cartea muzicală, partitura, ciclurile de emisiuni de radio şi televiziune cu caracter educativ.

— *Participarea la 18 februarie 1980 a unui grup de 25 de compozitori şi muzicologi la Clubul de prieteni ai muzicii de la Întreprinderea de utilaj chimic „Griviţa Roşie".*

Din dezbaterile desfăşurate cu oamenii muncii prezenţi, precum şi cu unii activişti culturali reprezentanţi ai sectorului, a rezultat necesitatea intensificării acţiunilor de formare a gustului iubitorilor de muzică uşoară, a creşterii exigenţelor celor care promovează acest gen. Uniunea compozitorilor s-a angajat să realizeze un cîntec reprezentativ al uzinei, iar responsabilii culturali ai întreprinderii au arătat că intenţionează să alcătuiască un ansamblu coral.

Au fost prezentate în primă audiţie, cu acest prilej, cîteva noi cîntece dedicate alegerilor de la 9 martie 1980.

Tovarăşa Ana Comăniţă a apreciat cu căldură sprijinul acordat de Uniunea compozitorilor în activitatea artistică din sectorul 1 şi, referindu-se la proiectele de viitor, a vorbit despre crearea primei discoteci de cultură muzicală din ţara noastră care va lua fiinţă cu sprijinul Uniunii compozitorilor la Clubul „Griviţa Roşie".

— În ziua de 21 februarie 1980 a avut loc vizita la Întreprinderea de Mecanică fină — Bucureşti, acţiune organizată cu sprijinul Comitetului de partid al sectorului 2, la care au participat circa 30 de compozitori şi muzicologi. După ce au cunoscut aspecte din viaţa întreprinderii, compozitorii s-au întîlnit cu oamenii muncii la clubul întreprinderii. Au fost audiate corurile I.M.F. şi Aversa. Cîţiva compozitori au prezentat noi creaţii cu caracter militant, supunîndu-le aprecierii oamenilor muncii aflaţi în sală. S-a desfăşurat apoi un interesant dialog între compozitori şi artiştii amatori, muncitori şi activişti culturali ai Sectorului. La propunerea directorului întreprinderii, Uniunea compozitorilor şi muzicologilor s-a angajat să sprijine formaţiile artistice de amatori din uzină prin desemnarea unor compozitori-îndrumători. Tovarăşa Preda, secretară a Comitetului de partid al Sectorului 2, a subliniat faptul că mişcarea artistică de amatori din acest Sector se bucură de un sprijin temeinic şi constant din partea Uniunii compozitorilor şi muzicologilor.

— La 13 februarie 1980, la Cluj-Napoca Liviu Comes, Romeo Ghircoiaşu, Dan Voiculescu şi Eduard Tereny s-au întîlnit cu oameni ai muncii, în cartierul muncitoresc „Iris".

— La 15 februarie 1980, cu ocazia „Zilei ceferiştilor", Liviu Comes, Romeo Ghircoiaşiu, Dan Voiculescu, Eduard Tereny au participat la un concert omagial la atelierele C.F.R. Cluj-Napoca.

— La 26 februarie 1980 a avut loc o întîlnire la Clubul tineretului din Dej cu tinerii care au votat pentru prima dată. Au participat

compozitorii Mihai Moldovan, George Sbârcea, Adam Czako.

— Între 26—28 februarie 1980, Romeo Ghircoiașiu, Dan Voiculescu și Eduard Tereny au avut întîlniri cu membrii fanfarelor din Huedin, Gherla, Bonțida.

— La 7 februarie 1980, la Tg. Mureș compozitorii Birtalan Iosif și Hencz Iosif s-au întîlnit cu muncitorii de la Întreprinderea Prodcomplex. A urmat un spectacol al ansamblului artistic „Mureșul".

— 29 februarie 1980, la Reghin, întîlnire și discuții cu muncitorii fabricii de instrumente muzicale I.P.L. Reghin, cu concursul cvartetului Filarmonicii din Tg. Mureș. Au participat compozitorii Birtalan Iosif, Csiky Boldizsar, Hencz Iosif.

— La 22 februarie 1980, întîlnire cu membrii corului din Ceuaș (Mica) cu participarea corului de cameră al Filarmonicii din Tg. Mureș. Au fost prezenți compozitorii Birtalan Iosif, Bujor Dînșorean, Csiky Boldizsar.

— Între 28—29 februarie 1980, la Iași, în Aula Bibliotecii Mihai Eminescu au avut loc consfătuiri cu personalități ale vieții muzicale ieșene și tineri iubitori de muzică și un concert de muzică românească.

Au participat compozitorii și muzicologii George Pascu, Sabin Pautza, Anton Zeman, Cristian Misievici, Viorel Munteanu, Iosif Sava, Alfred Hoffman, Smaranda Oțeanu, Edgar Elian.

— Între 15—16 februarie 1980, la Clubul „Tractorul" din Brașov, Vasile Tomescu, Constantin Catrina, Gemma Zimveliu au participat la o dezbatere cu dirijorii și instructorii artistici din județ pe tema Probleme ale promovării repertoriului coral românesc.

— La 28 februarie 1980, în comuna Sălișteu-Sibiu, întîlnire a muzicienilor din cenaclul Uniunii compozitorilor cu cooperatori și membri ai formațiilor corale de amatori. Au participat Henry Selbing, Gheorghe Șoima, Cornel Arion, Dorin Frandeș.

— La 29 februarie 1980, la Craiova, convorbire cu oamenii muncii de la Uzinele Electroputere. Au participat Dumitru Bughici și Gheorghe Stănescu.

II. *Acțiuni cu caracter individual*

a) Întîlniri organizate sub emblema „Fiii satului"

Județul Alba — 22—23 februarie 1980. Cornel Arion în comuna Spring.

— 2—3 martie 1980. Sorin Vulcu la Alba Iulia.

Județul Bihor — 23—26 februarie 1980, Oradea, Ștefan Zorzor la Filarmonica din Oradea.

— 28 febr.—3 martie 1980, Oradea, Ioan Șerfezi, întîlniri cu formații de artiști amatori.

Județul Caraș-Severin — 4 februarie 1980. Marga — Caraș-Severin, Dumitru Jompan a participat la adunarea generală a C.A.P.

— 1—2 martie 1980 Reșița. Casa de cultură a sindicatelor — W. M. Klepper, întîlnire cu artiști amatori.

Județul Cluj — 6 februarie 1980 — Cluj-Napoca, Regionala C.F.R., întîlnire cu dirijorii de cor din Cluj — Romeo Ghircoiașiu.

— 1 martie 1980 — Cluj-Napoca, Casa de cultură a studenților — Traian Mîrza.

— 4 martie 1980 Institutul de Chimie din Cluj-Napoca — Andrei Benkö.

Județul Dolj — 22—23 februarie 1980, Amărăștii de jos — Vinicius Grefiens, întîlnire la Căminul cultural.

— 3—4 martie 1980, Craiova, Casa de cultură a sindicatelor — Alexandru Mandy.

Județul Hunedoara — 25—28 februarie 1980 — Pui — Deva, Hunedoara, Petroșani — Liviu Comes.

Județul Iași — 28 febr.—3 martie 1980, Voinești — Constantin Arvinte.

— 2 martie 1980 Casa pionierilor din Iași — Grigore Bărgăuanu.

— 22—24 februarie 1980 Iași — Fabrica de mătase „Victoria", Liceul C. Negruzzi — Dumitru Bughici.

— 27—28 februarie 1980 — Opera Română din Iași, întîlniri cu formații artistice de muzică ușoară — Camelia Dăscălescu.

— 6—8 martie 1980, Iași—Pașcani, Întreprinderea de tricotaje și perdele, Întreprinderea mecanică de material rulant — Octavian Nemescu.

Județul Maramureș — 19—20 februarie 1980, Baia Mare — Vasile Timiș, întîlnire cu artiști amatori.

Județul Mureș — 7 martie 1980. Acățari — Szabo Csaba, Fatyol Tiberiu.

Județul Timiș — 5 februarie 1980 — Buziaș, Ion Crișan, Silviu Almăjan — adunare generală C.A.P.

— 14 februarie 1980 Timișoara — Casa de Cultură, Horia Șurianu.

— 16 februarie 1980 — Variaș — Căminul cultural, Vasile Șirli, Sava Ilin.

— 28 februarie 1980 Clubul C.F.R. Timișoara, Cornel Trăilescu.

b) În cadrul programului permanent al Uniunii compozitorilor și muzicologilor s-au desfășurat în întregime toate acțiunile prevăzute privind susținerea ciclurilor de colocvii de la cercurile de prieteni ai muzicii de pe platforme industriale, din instituții, organizații de tineret, case de cultură orășenești și sătești, unități militare. Un număr extrem de restrîns de acțiuni amînate din cauza condițiilor nefavorabile ale lunii ianuarie au fost realizate ulterior.

Membrii secretariatului Uniunii compozitorilor și muzicologilor împreună cu membri ai Comitetului de conducere, au dezbătut în această perioadă cu activul filialelor și cenaclelor din țară problemele creației și activității obștești ale compozitorilor și muzicologilor. Au participat la asemenea întîlniri :

Petre Brâncuși la Craiova

Wilhelm Berger și Octavian L. Cosma la Iași

Theodor Grigoriu la Cluj și Tg. Mureș
Laurențiu Profeta și Liviu Comes la Timișoara
Vasile Tomescu la Cluj

— 13 februarie 1980 Petre Brâncuși — discuție de lucru cu oameni ai muncii din orasul Urlați — Prahova.

— 20 februarie 1980 Petre Brâncuși, întîlniri cu oameni ai muncii și cooperatori din comunele Valea Călugărească, Ceptura și Plopu.

— 25 februarie 1980, Petre Brâncuși, întîlniri cu cooperatori din comunele Albești și Tomșani.

— 29 februarie 1980, Petre Brâncuși, întîlniri cu oameni ai muncii de la filatura din Urlați, cu cooperatori din comunele Iordăcheanu, Gornet-Cricov, Tătaru.

— 3 martie 1980, Petre Brâncuși, întîlnire cu oameni ai muncii din Circumscripția electorală nr. 13 Urlați.

— 16 februarie 1980, Tomescu Vasile, întîlnire la Biblioteca municipală Brașov pe tema „Continuitatea culturii muzicale pe teritoriul patriei noastre".

— 17 februarie 1980, Petre Brâncuși, participare la masa rotundă cu public organizată de revista „Astra"-Brașov pe tema „Arta și contemporaneitatea socialistă".

Experiența perioadei la care ne referim a arătat o colaborare deosebit de reușită cu organele de cultură ale unor județe, ca de exemplu Iași, Ilfov, Oradea, Hunedoara, concomitent cu neajunsuri intervenite în ceea ce privește concursul care ar fi trebuit acordat de județe ca Timiș, Cluj, Dolj, unde întîlnirile planificate au trebuit suspendate sau amînate din cauza deficienței organizării. Cîteva acțiuni au suferit modificări față de programul propus din cauza unor motive obiective care privesc pe compozitori și muzicologi. Ne propunem să îmbunătățim substanțial activitatea de pregătire a viitoarelor contacte în grup sau individual, desfășurate de membrii Uniunii noastre în județele țării.

Grigore Constantinescu

POLIFONIA MODERNĂ

Zeno Vancea

Trecînd în revistă chiar numai pe scurt procesul de dezvoltare a muzicii europene culte, de la apariția în secolul XII—XIII a polifoniei, pînă în zilele noastre, se poate constata, lăsînd la o parte 10 secole de monofonie, că acest proces a avut loc cînd cu o pondere mai mare a energiilor orizontale, ca în polifonie, cînd cu un rol mai important al celor vertical-acordice, ca în omofonia armonică. Aceasta din urmă, generatoare — cum afirma Jean Philippe Rameau — a melodiei. Singurul moment al unui echilibru între cele două forțe, una orizontală și alta verticală, adeseori antagonice, fiind reprezentat de muzica lui Bach.

Acceptînd teoriile unor muzicologi de prestigiu ca Hans Joachim Moser, Robert Lachman, Peter Wagner și alții, după care nașterea polifoniei se datorește întîlnirii la Paris, centrul spiritual al Europei în acea vreme, a culturii muzicale mediteraneene, expresia unei sensibilități eminamente melodice, cu aceea a popoarelor nordice, în a căror muzică melodia era întregită cu armonie rudimentară (cum o dovedește *Imnul Sfîntului Magnus* cîntat prin secolul X cu acompaniament de terțe paralele) pare firesc ca organiștii catedralei Notre-Dame, în lipsa unui simț armonic evoluat măcar la nivelul celui propriu popoarelor nordice, să fi ales conform sensibilității lor, un mod de exprimare bazat pe desfășurarea a două, trei linii melodice suprapuse. Lipsa de eufonie a acestei polifonii primitive se datora dificultăților pe care le prezenta mînuirea a mai multor melodii si multane, precum și simțului armonic încă nedezvoltat, primii polifoniști considernîd rezultatul vertical-acordic un lucru secundar. Relația între orizontal și vertical nu se schimbă nici în perioada stilistică următoare, în *Ars Nova florentină* și *franceză*, reprezentantul cel mai ilustru a celei din urmă, Guillaume de Machault folosind o scriitură polifonă apropiată de aceea a compozitorilor din secolul XX.

Cu toate artificiile contrapunctice folosite de reprezentanții școlii franco-flamande, armonia face progrese mai mari, pentru ca spre sfîrșitul înfloririi acestei școli, în creația lui Orlando Lasso și a contemporanului său italian Palestrina, armonia să aibe un rol important, influențînd conducerea vocilor, disonanțele fiind pregătite și rezolvate cu multă grijă. În sfîrșit, în muzica lui Bach, care reprezintă încheierea unei perioade de cinci secole a dominației polifoniei, tonalitatea este deja pe deplin conturată, melodia și armonia participă în mod egal la desfășurarea muzicii și la constituirea formei. Acest dublu aspect al muzicii lui Bach a dus și la o interpretare diferită a ei : în timp ce Beethoven vedea în Bach pe „patriarhul" armoniei, reprezentanții neo-clasicismului din secolul nostru îl considerau drept un model al unei creații bazate pe rolul predominant al polifoniei.

Spre sfîrșitul secolului XVIII începe dominația armoniei care după două secole de înflorire ajunge în primele decenii ale secolului nostru într-o perioadă a disoluției tonalității, sfîrșind cu totala ei dezagregare în creația serială a școlii lui Schönberg.

Trebuie precizat însă că forțele care se manifestă în cele două mijloace de exprimare, melodia și armonia, se întrepătrund și că sti-

lurile polifone şi omofone nu au existat niciodată într-o stare de puritate absolută şi că în general elementul dominant al modului de exprimare din trecut îşi continuă existenţa în mod latent în perioada următoare.

În urma unui proces continuu de diferenţiere a limbajului armonic, tonalitatea ajungînd într-un stadiu de dezagregare, a fost necesar de a înlocui forţa de coeziune a armoniei cu alte mijloace, revenindu-se astfel la polifonie, la energia liniară a unor melodii simultane. Dar adoptarea polifoniei ca un mod de exprimare mai obiectiv decît cel armonic a post-romantismului a avut şi o altă cauză. Într-o scriere din anul 1920, referindu-se la tendinţele de înnoire a mijloacelor de exprimare a muzicii, Bartók spunea că : „Exagerările post-romantice încep să devină insuportabile ; unii compozitori simt că pe acest drum nu se poate merge mai departe şi că nu există altă soluţie decît împotrivirea faţă de secolul XIX". Majorităţii acestor compozitori cu tendinţe inovatoare le este comun faptul că s-au reîntors la polifonie, aceasta oferindu-le posibilitatea de a repune în drepturile ei melodia care în muzica post-romantică se chircise, devenind în majoritatea cazurilor doar o proiecţie a armoniei.

Cu toate că majoritatea reprezentanţilor noului stil polifon în frunte cu Stravinski, se considerau urmaşii spirituali ai lui Bach, există o esenţială deosebire între polifonia modernă şi cea din timpul Barocului. Muzicologul elveţian Ernst Kurth, caracterizînd muzica lui Bach în cartea sa *Der lineare Kontrapunct* afirma următoarele : „Nu linia s-a născut dintr-un impuls primar armonic, ci invers, ea conţine acele momente de relaţii acordice, care abia într-o sensibilitate muzicală mai evoluată capătă o interpretare armonică. Întreaga forţă, permanentul conţinut dinamic al stilului melodico-polifonic al lui Bach rezidă în energia liniilor sale. Acela care, pornind de la stilul clasic, aude în polifonia lui Bach în mod unilateral numai frumuseţile ei armonice, dezvoltările ei tonale, nu înţelege mişcarea şi energia liniilor suprapuse ca adevărată esenţă a specificului ei artistic". Dacă polifonia modernă are drept element comun cu aceea a lui Bach primatul liniilor, ea se deosebeşte de aceasta nu numai printr-o mai mare libertate a vocilor, dar drept consecinţă a lipsei de îngrădiri verticale, mai ales prin rezultatul *armonic* al mişcărilor vocilor suprapuse. În această privinţă polifonia modernă se află mai aproape de aceea a vechilor maeştri franco-flamanzi, a unui Okeghem, Dufay, Obrecht etc., decît aceea a lui Bach.

În lucrarea sa *Filosofia muzicii noi,* Theodor Adorno, unul dintre cei mai de seamă muzicologi ai secolului nostru, vorbind în capitolul consacrat lui Schönberg despre polifonie, spune : „Esenţa contrapunctului consta în independenţa vocilor, în caz contrar avem de-aface cu un pseudo-contrapunct". După părerea lui Adorno acest pseudo-contrapunct este caracteristic tuturor compozitorilor romantici şi post-romantici, inclusiv lui Schönberg pînă şi în perioada sa expresionistă.

În lumina celor spuse de Adorno, se pune întrebarea : pînă unde poate merge independenţa vocilor fără a cădea în arbitrar ? În fond, regulile pentru organizarea în bune condiţiuni a unui ţesut de linii melodice simultane sînt aceleaşi ca şi în cazul exerciţiilor scolastice de contrapunct, constînd în maxima individualizare a vocilor, în evitarea punctelor culminante şi inferioare în acelaşi timp, la diferitele voci, precum şi în necesitatea de a întrerupe din cînd în cînd una sau alta dintre voci, pentru evitarea pericolului monotoniei în urma aceleiaşi densităţi. În timp ce în contrapunctul conceput armonic, individualizarea vocilor este îngrădită de considerente vertical-armonice, într-o polifonie lineară bazată pe impulsul pur melodic, pe forţa de expansiune a vocilor, neexistînd astfel de îngrădiri, rezultatul armonic este considerat în general drept un aspect secundar, fiind adeseori un rezultat accidental. În sistemul dodecafonic nu numai melodia dar şi armonia este determinată de legile seriei.

După preceptele lui Adorno, cazul ideal al polifoniei l-ar reprezenta o ţesătură de voci suprapuse în care fiecare are o valoare expresivă egală. Deşi concepută armonic, muzica romantică cunoaşte cîteva cazuri de acest fel de suprapuneri ca de pildă în *Cvintetul de coarde în Do Major* de Schubert,, în Uvertura la opera *Maeştrii cîntăreţi* de Wagner şi sextetul de coarde *Noapte transfigurată* de Schönberg ; în fiecare dintre aceste lucrări sînt suprapuse la un moment dat, trei teme. Cazuri de valoare aproximativ egală a vocilor suprapuse se află mai ales în Cvartelele lui Béla Bartók şi în lucrările camerale ale lui Hindemith. Valoarea egală a melodiilor suprapuse este caracteristică înainte de toate *canonului,* nu numai celui conceput după principiile polifoniei liniare dar şi celui inventat în stil omofon armonic. Este interesant de remarcat că în muzica dodecafonic-serială în care mişcarea vocilor este reglementată de principiul seriei, care în ciuda rigorii permite totuşi o libertate în mişcarea vocilor, în cele mai multe cazuri se face totuşi o diferenţă între *Haupt* şi *Nebenstimme,* o consecventă egalitate a vocilor fiind caracteristică numai primei părţi a *Cvartetului nr. 3* de Schönberg, care are la bază trei serii simultane. Suprapuneri de melodii există şi în muzica lui Olivier Messiaen. În cursul desfăşurării vocilor o Hauptstimme poate deveni Nebenstimme şi invers.

Acest aspect este caracteristic mai ales fugilor şi dezvoltărilor bazate pe imitaţie. Se ştie din practică, de pildă, că într-un cvartet de

coarde, melodia viorii întîi, chiar fără a avea un rol tematic, se poate distinge mai uşor decît celelalte voci.

Modul de exprimare pe mai multe voci, caracterizat în cele expuse mai înainte, este cunoscut în istoria muzicii contemporane sub denumirea de *neoclasicism*. Reprezentanţii ei principali sînt, în ordinea în care ei au devenit adepţii acestui curent, următorii : Gian Francesco Malipiero, Igor Stravinski, Alfredo Casella, Paul Hindemith, Gofreddo Petrassi. Prima lucrare a lui Malipiero, scrisă în 1911, în care apar cu claritate tendinţele unei scriituri lineare, în ciuda titlului ei, *Impressioni d'al vero* este urmată de *Concertul pentru cvartet de coarde* şi*Octetul pentru suflători* (în 1923) de Stravinski. Casella a scris prima sa lucrare de polifonie liniară şi anume, *Concertul pentru cvartet de coarde* în *1924*, iar Hindemith devine unul dintre exponenţii neoclasicismului, după anii de debut în care a fost influenţat de Brahms şi Reger, în 1927, cînd a scris ciclul de cîntece pentru voce şi pian *Marienleben*. Bineînţeles, numărul adepţilor neoclasicismului este mult mai mare, unele lucrări cu caracter neoclasic fiind prezente şi în creaţia muzicală românească. Cu toate că polifonia este caracteristică atît lui Bartók cît şi şcolii lui Schönberg, trebuie subliniat faptul că nici Bartók şi nici reprezentanţii serialismului dodecafonic nu fac parte din curentul neoclasic, principiile lor estetice şi tehnica lor contrapunctică fiind deosebite. Chiar şi pentru auditoriul mai iniţiat, muzica concepută în stil omofon-armonic este mai accesibilă şi desfăşurarea unei singure melodii susţinută de suportul ei armonic poate fi mai uşor urmărită decît desfăşurarea a 3—4 linii suprapuse, sensul expresiv al polifoniei rezultînd din contribuţia tuturor vocilor.

Adoptarea polifoniei ca mijloc de expresie, cu un caracter mai puţin subiectiv decît cel al omofoniei armonice, a fost determinată — cum am amintit — şi de împotrivirea faţă de individualismul exacerbat al post-romantismului, şi chiar dacă majoritatea reprezentanţilor neoclasicismului nu aveau aceeaşi părere ca şi Stravinski, anume că muzica *nu* este capabilă de a exprima sentimente, singurul rost al ei fiind de a stabili prin logica construcţiei o anumită ordine, ei căutau nu numai un mod de exprimare mai obiectiv dar şi un mijloc de organizare mai riguros al formei.

Se afirmă de către unii că muzica polifonă este o artă eminamente constructivistă ; dacă inventarea unei melodii ar fi rezultatul numai al raţionamentului şi nu înainte de toate al inspiraţiei, afirmaţia ar fi desigur îndreptăţită. Polifonia este, ca orice act de creaţie, în acelaşi timp inspiraţie şi raţionament şi cu toată organizarea ei riguroasă, muzica polifonă a lui Bartók sau a şcolii vieneze nu poate fi acuzată de lipsă de expresivitate. Este, pe de altă parte, adevărat că o bună parte a lucrărilor lui Hindemith, compuse la începutul perioadei sale neo-clasice, nu excelează printr-o prea mare expresivitate a melodiilor. În acea vreme Hindemith considera rostul principal al polifoniei de a crea prin forţa de expansiune a liniilor suprapuse o tensiune, lucrările sale de maturitate, cum o dovedeşte de pildă între multe alte lucrări şi simfonia *Mathis der Mahler*, fiind însă de o mare expresivitate. În ceea ce priveşte unele caracteristici melodice ale muzicii principalilor reprezentanţi ai neo-clasicismului trebuie arătat că structura melodică a muzicii lui Malipiero, Stravinski şi Casella este pur diatonică, cei doi compozitori italieni inspirîndu-se din *gregorian*, pe care Malipiero îl consideră drept un fel de muzică naţională a italienilor. Stravinski, în creaţia sa care urmează după perioada naţională, sub deviza „retour à Bach", a adoptat odată cu scriitura polifonă şi unele forme melodice bachiene. Dintre cei trei compozitori, mai ales Malipiero a folosit în mod consecvent un limbaj armonic bi- sau politonal. În muzica lui Bartók, diatonismul se îmbină cu cromatismul, iar în muzica lui Hindemith, structura melodică este predominant cromatică.

În ceea ce priveşte pe compozitorii români, trebuie arătat că primul care, începînd cu *Sonata pentru oboi şi fagot* (1938), a devenit un adept consecvent al neo-clasicismului a fost Constantin Silvestri, făcînd însă şi unele incursiuni în expresionism, cum arată de pildă ciclul de piese pentru pian *Cîntece de pustiu*. Prima lucrare a lui Ionel Perlea, *Cvartetul de coarde*, compus în 1923, are numai în parte trăsături neo-clasice. Stilului neo-clasic îi aparţine însă în mod evident *Concertino pentru pian şi orchestră de coarde* precum şi *Concertul pentru pian şi orgă* a lui Dinu Lipatti. Primele două lucrări ale lui Matei Socor şi anume *Sonata pentru pian* şi *Concertul pentru clarinet, corn, violoncel şi orchestră* fac de asemenea parte din neo-clasicism. Mai trebuie amintite în acest sens şi *Concerto-grosso* al lui Filip Lazăr, *Concertul pentru orchestră* de Ovidiu Varga, *Concertul pentru orchestră de coarde* de Aurel Stroe precum şi *Concertul pentru două viori şi violă* de Nicolae Beloiu. Spre deosebire de lucrările enumerate mai înainte, care sînt scrise într-un stil de orientare universală, *Concertul pentru orchestră de coarde* de Tudor Ciortea precum şi *Concertele nr. 2 şi nr. 3* de Sigismund Toduţă sînt scrise într-un evident stil naţional, atît în ceea ce priveşte unele formule melodice populare cît şi structura modală a melodiilor şi a suportului lor armonic.

Spre deosebire de polifonia lineară, de tip neo-clasic precum şi aceea caracteristică muzicii lui Bartók şi a lui Hindemtih, în care melodiile suprapuse se pot desfăşura într-un mod oarecum autonom, în muzica serială mişcarea vocilor este îngrădită de principiile seriei. După cum se ştie, aceste principii nu permit repetarea unui sunet înainte de derularea

celor 12 semitonuri din care este constituită o serie și obligă pe compozitor, ca în cazul în care dintr-un fragment tematic lipsesc cîteva din aceste semitonuri, ele să fie completate printr-o altă voce sau printr-un acord ; un exemplu caracteristic îl oferă tema principală din *Cvartetul nr. 4* al lui Schönberg.

Serialismul obligă pe compozitor să supună temele unui continuu proces de variațiuni ritmice întrebuințînd fie seria de bază, fie inversarea ei — recurența sau inversarea recurenței seriei.

Cu toate că Theodor Adorno face elogiul compozitorului Schönberg, considerîndu-l drept cel mai mare inovator al istoriei muzicii, pînă la urmă el ajunge la unele concluzii negative privind sistemul serial, afirmînd că, cu toate posibilitățile pe care le oferă procedeele variaționale, muzica serială este lipsită de contrast.

Deși Adorno, în ceea ce privește îngrădirile impuse de rigorile seriei, are în bună parte dreptate, pe baza sistemului dodecafonic-serial au fost compuse totuși numeroase lucrări de o deosebită valoare atît de Schönberg și de discipolii săi Alban Berg și Anton Webern cît și de alți reprezentanți de seamă ai acestui curent ca Pierre Boulez, Luigi Nono, Alois Bernhard Zimmermann, Paul Dessau și alții. Printre adepții dodecafonismului serial de la noi, trebuie amintit în primul rînd Ludovic Feldman, care după perioada sa națională, a compus toate lucrările sale în acest stil. Lucrări reprezentative au scris și Anatol Vieru — citez în acest sens *Concertul pentru flaut și orchestră*, Liviu Comes, Doru Popovici, operele *Prometeu* și *Interogatoriul din zori*. *Cvartetul nr. 3 și nr. 4* de Tudor Ciortea constituie de asemenea o contribuție însemnată la îmbogățirea creației românești în stil, *Cvartetul nr. 4* fiind interesant și datorită faptului că fiecare dintre cele patru instrumente își desfășoară acțiunea muzicală pe baza unei serii proprii.

Un mod interesant de structură polifonă o reprezintă creația lui Wilhelm Berger, temele fiind în general inventate pe baza principiilor șirului lui Fibonacci, dezvoltarea liniilor polifone urmînd însă cursul lor propriu, fără îngustări, ca în cazul serialismului.

Epoca de înflorire a ambelor curente a fost prima jumătate a secolului nostru. După cel de al doilea război mondial, o bună parte a compozitorilor au devenit adepții unui nou curent muzical bazat pe valorificarea însușirilor coloristice ale sunetelor și ale combinațiilor lor orizontale și verticale. Aceasta nu înseamnă că stilul polifonic linear, cel dodecafonic serial și alte stiluri cu un caracter mai tradițional ar fi devenit desuete.

Simfonia corală „Timpul cerbilor" de Tiberiu Olah

Cu fiecare lucrare nouă, semnată de Tiberiu Olah, am impresia că pătrundem în domenii necercetate, descoperind lucruri neștiute și atrăgătoare. Este una dintre calitățile marelui nostru compozitor, acea îndemînare, acel talent cu care ne introduce în zone care ni se păreau de nepătruns și unde se află, la urma urmelor, lucruri foarte simple, așezate în rînduri excepțional de durabile și de frumoase...

Într-o discuție, întrebîndu-l pe maestrul meu de la clasa de compoziție din Conservator cum apreciază problema originalității creației, mi-a răspuns : „problema originalității este de fapt o problemă reală. Ea se manifestă prin acele trăsături proprii, pe care artistul le posedă, prin care el se deosebește de alții, exact în mînuirea acelorași sunete sau aceluiași material. În muzică, un foarte bun exemplu ni-l oferă, de pildă, procedeul componistic denumit „tema cu variațiuni". Am apreciat întotdeauna la Tiberiu Olah mînuirea cu excepțională măiestrie a tehnicii variaționale și *Timpul cerbilor* vine să întărească pasiunea compozitorului pentru prelucrarea complexă a ideilor unei compoziții muzicale. Credincios faptului că muzica începe acolo unde se termină cuvîntul și, în același timp, fiind de acord că arta sonoră este o formă de comunicare care nu are nevoie de traduceri, deși, în mod obligatoriu, „ea continuă ceva foarte specific din ambianța în care s-a născut și a crescut compozitorul", Tiberiu Olah a scris această simfonie corală ca un omagiu aspirației omului spre puritate, făcînd chiar aluzie la *Balada cerbilor*, prin motto-ul lucrării : „Buzuțile noastre nu-și beau din pahare, că-și beau din izvoare".

Practic, autorul denudează folclorul, reinterpretînd poezia populară și realizînd astfel o sinteză de elemente primare, arhetipale. Refrenele folosite *(hoilerunda, junelui bun* și *leruiler)* nu sînt sugestive imediat ci adună în ele arhaisme reprezentative, iar compozitorul le filtrează ajungînd chiar pînă la elementele fonetice primare. „Am intenționat, declară Tiberiu Olah, ca muzica să rămînă, pînă la urmă, fără text.

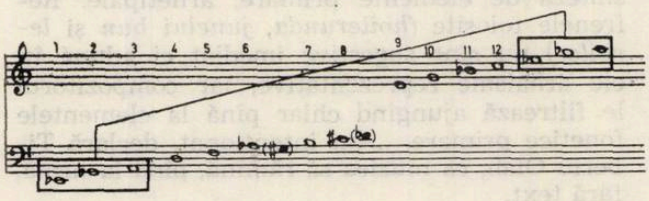
Pe cît este de originală ideea muzicală, în aceeași măsură a stat în intenția mea să concentrez textul pînă la consoane și vocale, care reprezintă stadii prefonice. La sfîrșitul lucrării nu se mai aude propriu-zis nici un sunet ci numai cel mai mic șuierat posibil..." Cu alte cuvinte, personajul principal al lucrării lui Tiberiu Olah este timpul muzical.

Ca și în *Timpul memoriei,* reformulînd aforismele poetului Nichita Stănescu, Tiberiu

Olah observă : „Timpul nu poate fi oprit, totuși noi vrem să-l distrugem cu ajutorul memoriei noastre... / Pentru că memoria nu are timp... / Memoria oprește timpul și-l suprapune în straturi, în imense straturi... / În acest fel ea creează mituri... / Noi creăm mituri pentru a înfrunta timpul și pentru a găsi permanența, continuitatea în noi înșine... / Timpul oprit este actul memoriei... / Memoria este un act al prezentului, deci singur prezentul este timpul memoriei..."

Structurile elaborate de Tiberiu Olah ascultă neîndoielnic de aceste gînduri, iar realizarea muzicală concretă sugerează fire evolutive de timp, sau nonevolutive, cu scurgeri firești sau cu surprize șocante. Alături de aceste coordonate, definitorie pentru lucrarea lui Tiberiu Olah este înțelegerea muzicii ca fiind construită cu anumite intervale specifice — care alcătuiesc micromoduri — tehnica folosită putînd fi apreciată ca un nou concept despre tonalitate. „Prin tonalitate, azi, eu înțeleg — declară Tiberiu Olah — o gîndire neomodală, care funcționează prin reevaluarea relațiilor intervalice." Iar, pe acest făgaș, „folclorul românesc are o tradiție clară și în mai multe privințe se opune tradiției occidentale clasice, fiind perfect legat de gîndirea practică și istorică tipică acestor locuri. Aș afirma, chiar, întărește Tiberiu Olah, că există un dialect sud-est-european — cu specificul său românesc, bulgar, sîrbo-croat, maghiar, slovac, morav, polonez etc. după cum există și un dialect vest-european, cu specific german, francez, italian, spaniol etc. precum și alte dialecte de pe glob".

Caracteristic realizării din *Timpul cerbilor* este un travaliu simfonic minuțios, în care orchestrația vocilor se supune cerințelor impuse de tehnica mînuirii timbrurilor aparatului coral. Ca și în tratarea fonetică a refrenelor, muzica lucrării utilizează grupuri de două-trei sunete, denumite, de către compozitor, micromoduri și care, repartizate în anumite registre, rămîn neschimbate, sau suferă transformări minime. Pentru întreaga simfonie este construit un complex sonor ale cărui articu-



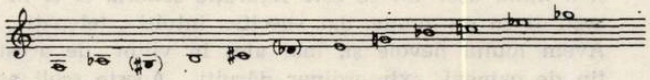
lații sînt mai mult intervale de terță. Această structură își asumă libertatea de a schimba între ele extremele, în urma acestei transformări rezultînd trei-patru forme diferite, ușor de depistat ca atare pe parcursul lucrării, datorită miezului cu substanța neschimbată. Maniera aceasta de creație este explicată de către autor ca un rezultat al minimei modulații intenționate, o limită aș zice eu, datorită căruia fapt o mulțime de sunete își păstrează neschimbat locul, de la începutul pînă la sfîrșitul lucrării.

Senzația este aceea a unui continuum sonor armonic, care poate fi înțeles ca un rezultat, ca o traducere, prin sunete, a simbolului eternității, veșniciei. Este adevărat însă că o analiză minuțioasă descoperă transformări ritmico-melodice, mai sesizabile în momentele trecerii de la o structură la alta. Este interesant de observat, de asemenea, că, pe parcursul lucrării, anumite moduri revin, fenomen destul de greu de sesizat datorită hainelor ritmico-melodice foarte diferite pe care le îmbracă, în unele cazuri, același material sonor. Din filtrarea sonorităților alese din complexul sonor de bază rezultă și armonii alcătuite din trisonuri majore și minore, care ocupă un loc important în ansamblu. În această lume a armoniilor pure, jocurile eterofonice ocupă, de asemenea, un loc important, mai ales că o altă idee, care stă la baza alcătuirii, este ritmul complementar. Bineînțeles, putem împărți duratele în două categorii : mari și mici, succesiunile de mai lungă durată putînd să însumeze, printr-o articulație interioară, valorile mici. De asemenea, nefiind exclusă nici posibilitatea inversă sau transformarea elementelor sonore ritmice în pauze. Începînd cu *Coloana infinită*, compozitorul recunoaște că în alcătuirea ritmurilor, a făcut anumite investigații pornind de la serii numerice. Ca și în *Translațiuni pentru coarde*, însemnată pentru travaliu este depășirea corsetelor impuse de lucrul cu serii numerice, ținînd de dorința compozitorului de a practica un joc muzical liber. Din aceleași considerente, în diferite etape de prelucrare a complexului sonor care stă la baza simfoniei, vom observa excluderea anumitor zone, filtre desenînd doar anumite trasee melodice etc. Evoluțiile intervalice ajung rar la integrala dispunere verticală a elementelor complexului — situația fiind gîndită ca o limită. Sesizăm și practicarea tehnicii ecoului și a bruiajelor armonice, dînd senzația unui spectru sonor neclar, în care sunetele sau grupele de sunete se sprijină unele pe altele, se prelungesc sau se anticipă. Ca urmare, arhitectura lucrării este ridicată tocmai cu aceste evenimente, evoluția simultană sau paralelă fiind condusă prin aceste microrelații, în lumea cărora acordurile trisonice reprezintă piloni importanți, iar drumul eterofonic — dînd impresia, uneori, de mersuri în canon, imitații etc. — constituie prelucrarea de bază. Permanent prezent, spiritul cîntării folclorice conduce întreaga țesătură, catalizează concretul muzical, înfășurîndu-l în haine concertistice.

Prima pagină a partiturii debutează cu sopranele prime și secunde divizate în șase grupe, altistele fiind și ele împărțite asemănător. Pe textul *leruiler*, în prima structură a lucrării,

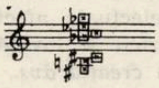
observăm 16 momente de atacuri, cu sunetele repartizate astfel :

Se folosește așadar o parte din complexul sonor :



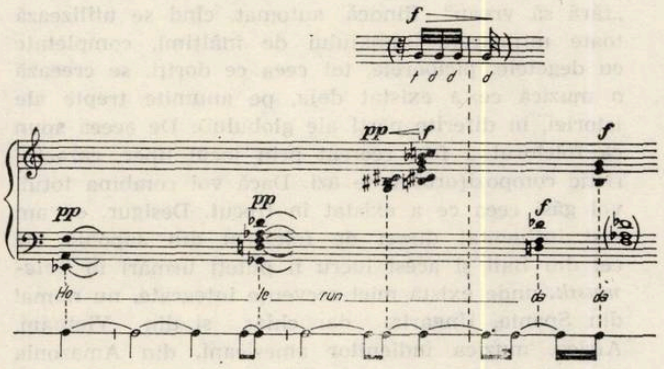
Fiecare valoare ritmică de mai mare întindere este formată din două sau trei subdiviziuni, principiu care, în forma variațională a lucrării, se va generaliza. Cea mai mică valoare este acum șaisprezecimea, iar cea mai mare, în cadrul pedalelor, este optimea, optimea cu punct, pătrimea legată de optimea cu punct, două doimi și o optime etc. Celelalte valori sînt : de douăzeci și unu de timpi etc.

Pe plan armonic, sesizăm preferința autorului față de anumite sonorități, ca :



precum și insistența pe anumite sunete, care sînt repetate de mai multe ori. Acestui moment de început al lucrării îi urmează o muzică gravă, în care începe să fie practicată prelucrarea fonetică asupra căreia atrăgeam atenția mai înainte.

Sunetele sînt repartizate astfel :



Observăm mutația acelor trei sunete din registrul acut în zona gravă a complexului sonor de bază. Cele două părți suprapuse în partitura tipărită la Editura Muzicală, se vor executa în felul următor : corul interpretează, mai întîi, partea superioară, după care continuă, cu attacca, partea inferioară, pînă la sfîrșit, muzica urmînd a fi reluată, prin executarea de către cor a primei părți simultan cu redarea părții secunde pe bandă de magnetofon — deci înregistrată. Posibilitatea suprapunerii celor două muzici a stat în atenția compozitorului, în sensul că fiecărui eveniment dintr-o parte îi corespunde un eveniment — complement în cealaltă. De exemplu, punctului mișcării și articulării maxime a substanței muzicale — din partea a doua — îi corespunde maxima tensiune din prima parte unde se folosesc numai pedale, în registrul acut.

De remarcat, în finalul acestui studiu, este și tehnica timbrală care stă la baza lucrării, prin care Tiberiu Olah reunește modurile vocale de atac obișnuite cu cele rezultate din prelucrarea fonetică, într-o modalitate expresivă, sugestivă, coerentă. Cu atît mai îndreptățită mi se pare observația criticului Antoine Golea atunci cînd îl supranumește pe Tiberiu Olah „om-orchestră". Și rezolvările compoziționale din această simfonie corală se explică prin constanta plăcere a compozitorului de a scrie muzică pentru orchestră, de a orchestra orice materie sonoră elaborată pentru indiferent ce ansamblu. De asemenea, însemnat de observat consider și faptul că *Timpul cerbilor* a fost scrisă la sugestia lui Marin Constantin, valorosul muzician care conduce de ani celebra corală „Madrigal". Intrată în repertoriul „Madrigal"-ului, lucrarea și-a cîștigat un loc în patrimoniul operelor de mare valoare al creației corale contemporane.

Anton Dogaru

INTERVIU

cu Karlheinz Stockhausen

— Ce înseamnă, pentru dvs. o compoziție originală, în ce constă valoarea ei și care sînt condițiile implicate în realizarea acesteia ?

— După părerea mea, valoarea unei compoziții constă în capacitatea acesteia de a transmite vibrațiile care vin de undeva, în viața noastră, pe această planetă și care se traduc prin muzică. Condițiile implicate în realizarea ei ? A rămîne cît mai fidel intuiției și a lucra totdeauna în armonie cu mijloacele cele mai dezvoltate, în domeniul producției muzicale. Adică, folosind toate posibilitățile tehnologiei.

— V-aș ruga să nominalizați curentele de compoziție muzicală care considerați că există astăzi.

— Există, mai întîi, acel curent, dezvoltat de compozitorii anilor '50 (Boulez și eu însumi) cu origine în școala de la Viena, care a instituit o nouă relație între acustică, materialul sonor și legile compoziției. Am descoperit o serie de noi fenomene în natura sunetului, pe care le-am coroborat direct principiilor de compoziție muzicală. Există, mai apoi, o nouă orientare în muzica aceleiași perioade, de origine americană, ce se bazează pe improvizație, mergînd pînă la principiul liberului arbitru ; aceasta într-o perioadă în care majoritatea producției muzicale europene era tributară metodelor deterministe, unele extrem de rigide, în majoritate influențate de școala vieneză și de compozitori ca Strawinski sau Hindemith. Există, de asemenea, muzici direct influențate de culturile folclorice, fie din Bali, fie africane (de unde avem sugestii ritmice și polifonice importante, mai ales din Mozambic) sau din Vietnam (muzica pădurarilor) — care determină rezultate mai frumoase decît multe texturi ale muzicii contemporane, în majoritatea cazurilor. Găsesc foarte importantă muzica Ka-ra-ku și muzica Șo-mi-o, care corespund oarecum muzicii noastre rustice. Dar, această muzică japoneză este încă plină de viață și acest lucru îl găsesc întru-totul demn de urmărit, ca fenomen de cultură. Estetica compoziției contemporane ar trebui să fie o estetică universală, mai mult decît orice altă estetică ce caută un anumit stil — personal sau național — pentru că, astăzi, compozitorul trebuie să devină un autor al întregii lumi, motiv pentru care va trebui să asimileze, indiscutabil, toate modalitățile de a compune, indiferent de mijloace și stiluri.

— Care sînt condițiile necesare pentru o bună școală de compoziție muzicală, începînd cu nivelul elementar și terminînd cu Conservatorul ? Ce calități credeți că sînt necesare viitorilor compozitori și profesorilor acestora, în vederea unui randament foarte bun ?

— După părerea mea, studiul muzicii ar trebui să se bazeze încă de la început, pe ascultarea ei. Adică, ar trebui să se înceapă nu numai prin a da jocuri vizuale, active copiilor ci mai ales acordîndu-le șansa de a asculta muzică din toate colțurile lumii. Eu îmi imaginez, de pildă, instituții care își aleg copiii cei mai înzestrați, începînd de la vîrsta de 4—5 ani, dotați nu numai pentru a cînta bine, corect și a imita ușor tot ce este figurație sonoră, ci și înzestrați cu un anume dar specific, intuitiv, telepatic... Avem multă nevoie și, mai ales în viitor, de acest tip de oameni, extraordinar dăruiți... Aceste școli ar da posibilitate copiilor să cînte mai ales lucrări ce le sînt dedicate. Eu, de exemplu mi-am interpretat lucrări ca *Momente*, cu elevi în vîrstă de 12—16 ani, mult mai bine decît cu formații profesioniste, cu atît mai mult cu cît s-a cîntat totul pe dinafară. Sînt sigur că aș putea să interpretez toate lucrările cu tineri care se află în asemenea instituții ; ei învață, în general, partiturile de muzică nouă cu mult entuziasm ! Cu aceste lucrări, s-ar putea da concerte, s-ar putea executa turnee. Ca program, aș fixa, de exemplu, pentru o asemenea școală, 3—4 ore zilnic de exerciții intelectuale, afectate științelor, restul fiind dedicat muzicii și învățămîntului filozofic.

— Ce loc ocupă, în creația dvs., practicarea folclorului — cunoașterea acestuia este utilă pentru dvs. ? Cunoașteți cîteva elemente ale folclorului românesc ? Cum utilizați sugestiile folclorului în creația dvs. ? Puteți să-mi dați cîteva exemple concrete, în care folclorul va fost foarte util ?

— Este clar că am scris lucrări, ca *Momente 1*, unde părți întregi, fără să intenționez acest lucru, sugerează flamenco-urile spaniole de ex. (am spus „fără să vreau", fiindcă, automat, cînd se utilizează toate mijloacele limbajului de înălțimi, completate cu degetele, picioarele, tot ceea ce doriți, se creează o muzică ce a existat deja, pe anumite trepte ale istoriei, în diferite părți ale globului). De aceea spun că folclorul a fost recreat prin jocul liber, caracteristic compozitorului de azi. Dacă voi combina totul, voi găsi ceea ce a existat în trecut. Desigur, eu am fost influențat direct de folclorul din Japonia, de cel din Bali și acest lucru îl puteți urmări în *Telemusik*, unde există mici secvențe integrate, nu numai din Spania, Ungaria, dar chiar și din Vietnam, Africa, muzica indienilor americani, din Amazonia și apoi, de asemenea, din Japonia și din China.

— Cunoașteți cîteva elemente ale folclorului românesc ?

— Am primit cîteva discuri, pe care le-am ascultat, dar desigur că acesta este un lucru foarte limitat. Știu că Bartók a descoperit cîteva elemente folclorice interesante în România, pe care le-a utilizat în muzica sa.

— Ce fel de aparate considerați dvs. că sînt orchestra și corul ? Ce elemente socotiți că sînt utile pentru compozitorii de astăzi, din acest punct de vedere ? Mă refer la orchestrație și la compoziția corală...

— Orchestra clasică trebuie considerată astăzi ca un fenomen închis. Din cauza organizării orchestrei într-un anumit fel nu se pot schimba simplu instrumentele, în orice direcție, muzicienii trebuind să respecte întotdeauna o vioară, o vioară primă, o

vioară secundă, un anumit număr de clarineți etc., amestecînd doar aceste culori. Și acest lucru este valabil, dar eu consider că respectiva manieră de creație s-a epuizat. Se pot utiliza toate posibilitățile, dar, eu am spus de mai multe ori deja acest lucru, după părerea mea, tot muzicienii din orchestră ar trebui acum să învețe să adauge instrumentelor lor mijloacele electronice moderne, pentru a le transforma timbrele. Pentru că eu socotesc că timbrul just al unui instrument, sau timbrul său foarte puțin variat, nu este valabil pentru dezvoltarea compoziției în viitor, în care amestecul de timbre devine foarte important. După cum știți, mai multe secole s-a cîntat monodic, apoi polifonic, apoi armonic. Astăzi, trebuie adăugat un alt parametru, acest lucru fiind o necesitate istorică. Nimic de făcut, este un lucru obiectiv ! După cum am mai spus, trebuie să adăugăm dimensiunea spațială. De exemplu, mișcarea în spațiu va deveni foarte importantă, după părerea mea, pentru a înlocui toate funcțiile armonice care nu mai contează, nu mai funcționează, dacă se poate spune așa ceva. Atunci, din acest motiv, trebuie noi funcții, trebuie inventată o armonie a spațiului, melodii spațiale, adică sunete care se produc într-o sală, sau chiar în afara ei, cu o anumită virtuozitate. Trebuie organizat acest lucru și pentru aceasta trebuie noi aparate. Și, după părerea mea, un muzician nu trebuie să se formeze ca interpret doar cu ceea ce a învățat în Conservator. În mod absolut necesar, el trebuie să adauge pregătirii sale noi posibilități de a modifica timbrele. Aceasta, desigur, necesită mult timp. E nevoie de dezvoltarea aparatelor și a tehnicii. Trebuie, de asemenea, ca fiecare muzician să învețe să proiecteze sunetele în spațiu, apoi să învețe să desfășoare sunetele în spațiu.

— În creația dvs. v-ați propus un dialog cu publicul și cu interpreții lucrărilor dvs. ? Ce loc ocupă aceste preocupări, ce loc ar trebui să ocupe, după dvs., interpretul și publicul ?

— Interpretul — ca și compozitorul — este chemat a stabili un contact direct, intuitiv cu spiritul universal. În afara acestui dar nici unul nici celălalt nu-și poate depăși condiția de simplu tehnician. În acest scop i se recomandă să ducă o viață total neobișnuită, să urmeze o disciplină spirituală strictă, spre a fi capabil să transmită — în chip fidel, ca și receptoarele radio — acel mesaj menit a ridica publicul pe acele culmi la care singur acesta nu are acces...

— Credeți că este necesară, pentru compozitor, colaborarea cu sugestiile științelor exacte ? Domeniile de cercetare specifice științelor sînt utile sau inutile dezvoltării artei ? Ce contribuții ale științelor ar trebui integrate procesului de învățămînt ?

— Socotesc că astăzi, mai mult ca niciodată, fiecare compozitor trebuie să fie într-un acord intim cu știința și să se informeze asupra fenomenelor acustice noi. El ar trebui chiar să petreacă mult timp în studiourile experimentale, pentru a lucra cu sunetele, pentru a face cercetare acustică, consultîndu-se cu acusticieni și dînd consultații acestora. Găsesc că dihotomia dintre știință și artă este nefirească. Arta și știința nu trebuie să fie în opoziție. Artistul trebuie să folosească sugestiile științei și oamenii de știință trebuie să țină seama de ideile artiștilor. Foarte puțini însă dintre marii muzicieni sînt și oameni de știință... În procesul de învățămînt trebuie să fie integrată, mai întîi, acustica. Trebuie, de asemenea, să se facă multă fonetică. Trebuie, să se asculte toate limbile, trebuie să se transcrie în toate limbile, cu alfabetul fonetic internațional. Fonetica și fonologia trebuie să se studieze cu ajutorul urechii, ascultîndu-se toate diferențele acustice, în vederea unei clasificări științifice. Trebuie găsite scări și game cromatice de timbre, scări cromatice de intensități și de mișcări ale sunetelor în spațiu. Aici se află cercetarea cea mai importantă. În sfîrșit, trebuie o nouă teorie a muzicii care nu se bazează doar pe figuri deja existente, figuri melodice sau figuri armonice și ritmice care se găsesc în folclor și în muzica scrisă, ci, din contră, trebuie o teorie a muzicii care să se ocupe mai ales de lucrurile noi, necunoscute. Desigur că această nouă teorie ar trebui să confrunte individul cu noile tehnici, care sînt create zilnic în muzica contemporană.

— Armonia și contrapunctul clasic sînt ele utile tinerilor compozitori, sau este posibilă învățarea meseriei cu banda magnetică și disponibilitățile cibernetice, aplicate încă de la începutul studiilor ?

— După părerea mea, trebuie făcute ambele simultan, adică n-ar trebui să treacă 3—4 ani doar cu învățămîntul clasic și abea apoi să apară concentrarea asupra lucrurilor noi. Trebuie cunoscută deci foarte bine meseria tradițională, pentru că altfel ar fi ca și cînd s-ar învăța bine teoria relativității fără să se cunoască mecanica clasică. Teoria armoniei și contrapunctului clasic, dar mai ales ritmica în toate tradițiile, sînt foarte importante, fiindcă, așa cum am spus, pentru a compune muzică universală trebuie să știi să aplici toate mijloacele. De altfel, toate legile muzicii sînt legi universale, ele nu trebuie gîndite ca aparținînd doar unui secol sau altuia ; ar fi ridicol așa ceva ! Sînt legi date, valabile pentru totdeauna.

— Din punctul de vedere al compozitorului modern, ce credeți, este absolut necesar schimbul de idei, pentru o mai bună cunoaștere reciprocă ? Mă refer la festivaluri, cursuri internaționale etc. Apoi, formele actuale ale acestor manifestări aduc ele o contribuție reală ? De asemenea, vă rog să vă referiți la cursurile postuniversitare.

— După părerea mea, nu trebuie exagerat. Beethoven a spus că nu dorește să asculte foarte multă muzică scrisă de alții, pentru a nu fi deranjat și pentru a nu-și amesteca ideile sale cu celelalte. Pentru un creator există foarte, foarte puțin timp. De aceea este bine să te informezi asupra fenomenului de bază și să faci o trecere în revistă, din timp în timp, pentru a evita dublurile istorice, dar și în același timp, pentru a avea sentimentul de bună informare asupra a ceea ce se scrie. În legătură cu cursurile postuniversitare sînt de acord că unele forme actuale aduc o contribuție reală. Găsesc că cursurile de la Darmstadt sînt încă cele mai concentrate. După părerea mea, atît muzicienii din orchestră, cît și toți compozitorii, ar trebui să se informeze, din cînd în cînd, la cursuri speciale. Acești oameni ar trebui să participe la cursuri pen-

tru a fi la curent cu ceea ce înseamnă dezvoltarea instrumentelor și a mijloacelor tehnice.

— *Pentru compozitorii contemporani practica de muzicolog este utilă? Ce credeți, analizele, prezentările operelor colegilor sînt utile pentru tinerii compozitori sau nu?*

— Da. Dar nu practica de muzicolog ce face doar anatomie. Muzicologia trebuie să înceapă să practice o nouă metodă, bazată pe ascultare. Adică să facă veritabil, cu toată sinceritatea, o *cercetare* care nu e bazată pe partitură, pe hîrtie și pe proporțiile care le cuprinde piesa, ci bazîndu-se pe *ascultare*. Cu alte cuvinte, trebuie să se lucreze în grupuri, ascultînd diferite elemente muzicale, diferite segmente muzicale, sau chiar opera întreagă și grupurile să spună și să scrie ceea ce ascultă. Cu aceste ascultări, să se tindă apoi spre obținerea unui rezultat, adică practica trebuind să ducă la o concluzie cît mai obiectivă. Vreau să spun că, într-un grup cu 30—40 persoane, după un foarte mult timp împreună, se poate obține, prin punere de acord, un rezultat obiectiv.

— *Cunoașteți realizările compozitorilor români? Cu ce credeți că contribuie ele la muzica timpului nostru?*

— Da. Cunosc lucrările lui Dan Voiculescu, care a fost aici la mine, la cursuri. El mi-a adus multe partituri de Vieru, Olah și Ștefan Niculescu. Le am cu mine, dar nu pot să mă gîndesc la toți acești creatori în bloc...

interviu realizat de Anton Dogaru

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

Plenara Comitetului de conducere al Uniunii compozitorilor, care s-a desfășurat sîmbătă, 23 februarie a constituit cadrul dezbaterilor asupra *Metodelor și obiectivelor activității compozitorilor și muzicologilor în domeniul legăturii cu masele, al educației muzicale și mișcării artistice de amatori, în lumina documentelor Congresului al XII-lea al P.C.R.* CENACLURI. Luni 3 martie, membrii secției de muzică simforică au dezbătut problema privind *Tendințe și orientări în armonia contemporană*, avînd ca punct de plecare expunerile compozitorilor Mircea Chiriac, Alexandru Pașcanu, Dan Constantinescu, Hans Peter Türk și Nicolae Coman. ● *Aspecte actuale ale creației de muzică ușoară* au constituit subiectul cenaclului din 10 martie, în cadrul căruia au susținut referate compozitorii Henry Mălineanu, Ramon Tavernier și George Grigoriu ● Aniversarea a 2050 de ani de la înființarea primului stat dac centralizat și personalitaea lui Tudor Vladimirescu (de la a cărui naștere se împlinesc 200 de ani) — surse de inspirație pentru compozitorii noștri au constituit tema cenaclului tinerilor muzicologi reunit luni, 18 februarie. Au susținut referate Ana Popescu (Creații dedicate aniversării primului stat dac centralizat: *Terra Daciae* de Mircea Chiriac, *Odă lui Burebista* de Doru Popovici, *Simfonia a XI-a „Sarmizegetusa"* de Wilhelm Berger și cantata *Izvoare 2050* de Șerban Nichifor) și Steloriana Leahu (Oratoriul *Tudor Vladimirescu* de Gheorghe Dumitrescu).

NOI LUCRĂRI LA BIROUL DE MUZICĂ SIMFONICĂ, VOCAL SIMFONICĂ ȘI DE CAMERĂ *Constelații* — piesă simfonică de Czako Adam, *Carte de vizită în orașul natal* de Ștefan Zorzor, *Preludiu, Coral și Fuga* pentru orchestră de Bujor Hoinic, *Metamorfoză pe un Capriciu de Paganini* de Tiberiu Olah, *Opt compoziții statice pentru pian* de Corneliu Dan Georgescu, *Trio* pentru vioară, violoncel și pian de Vasile Herman, *Medium II* pentru violoncel solo de Iancu Dumitrescu, *Trei ipostaze ale mării*, pentru pian de Valentin Petculescu, *Lieduri* pe versuri de Kanyadi Sandor de Szabo Csaba.

Cenaclul „Paul Constantinescu"

Pentru a facilita atît îmbogățirea repertoriului cît și orientarea instructorilor de formații, C.J.C.E.S.—C.J.I.C.P.M.A.M., îndeosebi prin efortul realizatorilor culegerilor Leonida Brezeanu, Alexandru Bădulescu au reunit în perioada cuprinsă între prima ediție a festivalului „Cîntarea României" și etapa actuală, un bogat material muzical, cuprins în trei culegeri: „Patrie nemuritoare", „Oamenilor, cîntecele noastre" și „Flori din Prahova", material muzical ce cuprinde atît lucrări ale unor compozitori consacrați cum ar fi Dinu Stelian, Florin Comișel, Ludovic Paceag, Constantin Arvinte, A. Giroveanu, M. Neagu, cît și lucrări selecționate din creația membrilor cenaclului muzical „Paul Constantinescu". Aceste lucrări au nu numai o tematică diversă, dar oferă și o largă posibilitate de abordare (mă refer firește la gradul diferit de dificultate al lucrărilor cuprinse în culegeri dar mai ales la felul formațiilor — grup vocal, grup coral pe voci egale și mixt, cor pe voci egale și mixt și chiar piese pentru soliști).

În mod deosebit, ultima culegere „Flori din Prahova" își propune atît o valorificare a folclorului prahovean cît și îmbogățirea repertoriului formațiilor corale. Instructorii grupurilor vocale și ai formațiilor corale cu posibilități mai mici în abordarea unui repertoriu cu un grad mai înalt de dificultate, găsesc în culegerea amintită piese care le vor satisface cerințele.

Rodica Iliescu Georgescu

Magazínul „Muzíca"

Marți 4 martie 1980 Magazinul „Muzica" a găzduit lansarea discului tinerei pianiste Ilinca Dumitrescu, recentă apariție în discografia Electrecordului. Publicul în mijlocul căruia se aflau personalități de prestigiu ale vieții muzicale românești, a asistat la prezentarea discului de către muzicologul Viorel Cosma, care a elogiat deosebitele calități interpretative ale pianistei, serioasa și înalta pregătire profesională artistică pe care Ilinca Dumitrescu o posedă, forța și gîndirea sa interpretativă creatoare. Discul cuprinde un recital selectiv din bogatul repertoriu al pianistei Ilinca Dumitrescu : *Sonate* de Scarlatti și Schumann și *Mefisto-vals* de Listz.

* * *

Cartea „România muzicală" de Viorel Cosma a constituit obiectul prezentării din 11 martie a.c. care a avut loc în cadrul magazinului „Muzica". Așteptată cu interes de cititorii interesați în cunoașterea instituțiilor și formațiilor muzicale ale țării, lucrarea a suscitat același interes și în rîndul specialiștilor prezenți la această lansare festivă. Muzicologul Titus Moisescu, reprezentînd Editura muzicală, a relevat calitățile lucrării și deosebita muncă depusă în realizarea acesteia. Muzicologul dr. Vasile Tomescu, secretar al Uniunii Compoztorilor a subliniat de asemenea importanța acestei apariții editoriale pentru cunoașterea într-o formă concisă a trecutului și prezentului muzicii noastre.

Mihaela Marinescu

Prime audiții camerale

În cadrul concertelor organizate de Filarmonica „George Enescu" în colaborare cu Uniunea compozitorilor au fost prezentate în primă audiție lucrări de : Constantin Simionescu — *Tij meáe* pentru flaut solo ; Grigore Nica — *Trei lieduri* pe versuri de Valeriu Bucuroiu ; Diamandi Gheciu — *Lieduri ;* Sorin Vulcu — *Echo II* trio pentru pian, vioară, violoncel și bandă magnetică ; Cornel Țăranu — *Rezonanțe* pentru chitară și cuartet de coarde. Tot în acest cadru au fost interpretate în primă audiție lucrări ale tinerilor compozitori : Adrian Iorgulescu — *Consonanțe* pentru pian ; Cristian Brâncuși — *Variațiuni pentru violoncel solo ;* Marcel Spinei — *Scherzando serioso* pentru violoncel solo ; Mihaela Gavrilă — *Suită pentru clarinet și pian ;* Violeta Dinescu-Lucaci — *Piesă pentru pian ;* Adrian Pop — *Tempi I* pentru contrabas solo ; Șerban Nichifor — *Trei noi impresiuni* pentru flaut, violoncel și harpă ; Tudor Dumitrescu — *Sextet* pentru cvartet de coarde, contrabas și corn.

Prime audiții simfonice

Alexandru Pașcanu — *Tinerețe,* pentru orchestră de coarde (la Filarmonica din Arad) ; Cornelia Tăutu — *Contrapunct* pentru orchestră de coarde ; Alexandru Pașcanu — *Serenadă tardivă* (prezentate de Orchestra *Simfonietta,* București).

Lucrări simfonice *(materiale de orchestră)* intrate în biblioteca de difuzare a Uniunii compozitorilor

Nicolae Brânduș — *Voinicul și calul,* baladă haiducească pentru cor mixt și orchestră ; Șerban Nichifor — *Izvoare 2050* pentru soliști, cor și orchestră ; Tiberiu Olah — *Armonii III* pentru orchestră ; Liviu Ionescu — *Adamclisi* pentru orchestră ; Grigore Nica — *Piesă de concert pentru vioară și orchestră de coarde ;* Alexandru Pașcanu — *Tinerețe,* pentru ansamblu de coarde.

Lucrări corale *(știme de cor)* intrate în biblioteca de difuzare a Uniunii compozitorilor

George Derieteanu — *Lupeni '29,* două schițe dramatice pentru cor și recitator (*La hotarul dintre noapte și zi,* versuri de Ana Șoit și *Așterneți florile pe pămîntul...,* versuri de Haralambie Țugui) ; Walter Mihai Klepper — *Lumină lină,* poem coral pe versuri de Ioan Alexandru ; Laurențiu Profeta — *Popas la Putna,* poem coral pe versuri de Eugen Frunză ; Sergiu Sarchizov — *Victorii* poem coral pe versuri de Florian Mugur ; Vasile Timiș — *Barbu Lăutarul,* cor mixt pe versuri de Constantin Duică ; Alexandru Velehorschi — *La marginea mării,* poem coral pe versuri de Mihai Eminescu.

NOUTĂȚI EDITORIALE

MUZICĂ VOCAL SIMFONICĂ

GEORGE DRAGA — *Stejarul românesc*, cantată pentru cor și orchestră pe versuri de Victor Tulbure

MUZICĂ CORALĂ

* * * — *Cîntece patriotice*, antologie din creația compozitorilor amatori

MUZICĂ UȘOARĂ

LAURENȚIU PROFETA — *Pajul Cupidon, Doina, El Greco*

TEMISTOCLE POPA — *Romantic, Colegi de clasă, Cu mine*

GEORGE GRIGORIU — *Viața-i o grădină, Frumoasă față, Cîntați bucuria*

VASILE ȘIRLI — *Neîmplinitele iubiri (Roua), Jocuri de lumină, Un salcîm de-o mai fi*

HORIA MOCULESCU — *Biografie românească, Balada nunții capricioase, Nu cred !, Zece ore și ceva...*

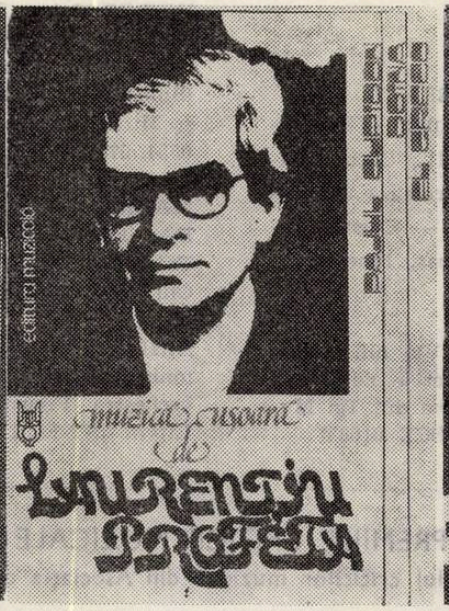
MUZICOLOGIE

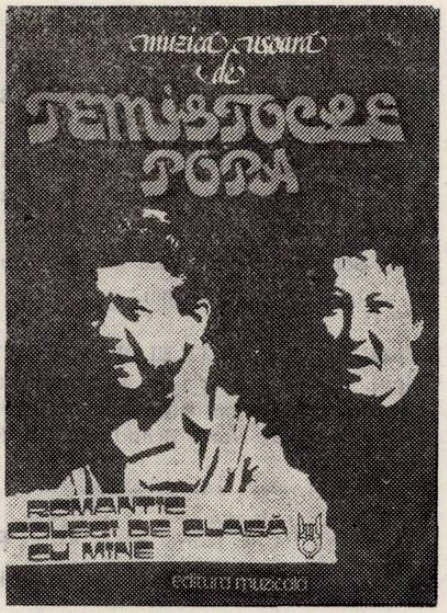
PETRE BRÂNCUȘI — *Muzica românească și marile ei primeniri*, vol. II

ANATOL VIERU — *Cartea modurilor*, vol. I

ALEXANDRU PAȘCANU — *Despre instrumentele muzicale*

muzica usoara de
GEORGE BRIGORIU
editura muzicală


editura muzicală
muzica usoara de
LAURENTIU PROFETA


muzica usoara de
TEMISTOCLE POPA
ROMANTIC COLEGI DE CLASĂ CU MINE
editura muzicală

muzica usoara de
VASILE ŞIRLI
neîmplinitele iubiri (roua)
jocuri de lumină
un salcîm de-o mai fi
editura muzicală

muzica usoara de
HORIA MOCULESCU
BIOGRAFIE ROMÂNEASCĂ
BALADA NUNII CAPRICIOASE
NU CRED!
ZECE ORE ŞI CEVA...
editura muzicală

Anatol Vieru
CARTEA MODURILOR
I
EDITURA MUZICALĂ

NOUTAȚI DISCOGRAFICE

MUZICA SIMFONICĂ ȘI DE CAMERĂ
Adrian Rațiu — Impresii ; Vasile Herman — Syntagme 2 ; Lucian Mețianu — Evolutio II ; Cornel Țăranu — Rime di Michelangelo. Interpretează Orchestra de cameră „Ars Nova". Dirijor — Cornel Țăranu. Soliști : Caius Oană — contrabas, Ionel Pantea — bas. (ST-ECE 01600)

MELODII ALE SECOLELOR XVI—XVII din Codex Caioni, Codex Vietoris și alte manuscrise de epocă. Interpretează Formația de muzică veche din Tg. Mureș condusă de Nora Brandner. (ST-ECE 01603)

INTEGRALA SIMFONIILOR LUI JOHANNES BRAHMS. Interpretează orchestra simfonică a Filarmonicii din Cluj-Napoca. Dirijori : Antonin Ciolan (Simfonia I), Emil Simon (Simfonia a II-a și a III-a) și Mircea Cristescu (Simfonia a IV-a). (STM-ECE 0554, 0706, 0712 și 01195)

MADRIGALE de LUCA MARENZIO și GESUALDO DA VENOSA. Interpretează corul de cameră Cappella Transylvanica al Conservatorului „G. Dima" din Cluj-Napoca, dirijat de Dorin Pop. (ST-ECE 01606)

ARII DIN OPERE DE VERDI în interpretarea baritonului EDUARD TUMAGEANIAN, acompaniat de orchestra Filarmonicii din Ploiești. Dirijor : Carol Litvin. (ST-ECE 01609)

PREMIILE CRITICII MUZICALE

acordate de Colegiul criticilor muzicali din Asociația oamenilor de artă

— Premiul pentru abordarea și interpretarea paginilor de literatură muzicală românească contemporană : *Dimitrie Râpeanu*, violoncelist.
— Premiul pentru activitatea desfășurată la pupitrul Ansamblului „Ars Nova" din Cluj-Napoca : *Cornel Țăranu*, dirijor.
— Premiul pentru activitate dirijorală și educativă și pentru promovarea lucrărilor unor tineri compozitori români și maghiari la pupitrul Filarmonicii din Tg. Mureș : *Cristian Mandeal*, dirijor.
— Biroul de conducere al A.T.M. a acordat premiul criticii muzicale pe anul 1979 *Smarandei Oțeanu*, critic și muzicolog pentru valoroasa sa activitate publicistică și pentru contribuția adusă la inițierea și organizarea unor manifestări de educație muzicală.

SPECTACOL LA CONSERVATOR

La Conservatorul „Ciprian Porumbescu", montarea unor lucrări valoroase din repertoriul liric s-a dovedit a fi, în ultimii ani, o preocupare constantă a clasei de operă. Studioul de concerte și spectacole a prezentat astfel *Încoronarea Poppeii* de Monteverdi, *Ifigenia în Taurida* de Gluck, *Flautul fermecat* de Mozart, *Elixirul dragostei* de Donizetti, *Mantaua* de Puccini, *Prizonierul* de Dallapiccola, *Mariana Pineda* de Doru Popovici.

În această stagiune, opereta *Gondolierii* de Arthur Sullivan — considerat creatorul operetei moderne — este un spectacol antrenant, montat într-o viguroasă viziune contemporană și realizat în exclusivitate cu forțe studențești avînd îndrumarea și sprijinul eficient al cadrelor didactice.

Studenții claselor de canto au fost distribuiți în totalitate și ne vom opri asupra rolurilor principale relevînd vocile interesante, de perspectivă. Astfel Ducele de Plaza-Toro, lăudăros și ridicol a găsit în Mitică Lupu un interpret a cărui mișcare și mimică au trecut cu dezinvoltură rampa ; Don Alhambra, marele inchizitor, a fost creionat cu pătrunzătoare pricepere de Tudor Ciurdea a cărui voce profundă, penetrantă ne-a plăcut fără rezerve ; cei doi frați gondolieri, Marco și Giuseppe Palmieri, au dialogat amuzant, discret sentimental, în maniera de bună tradiție pe care par a o stăpîni tenorii Valentin Popescu și Viorel Nicolaescu ; naivitatea simțămintelor ce animă personajul Luiz s-au reflectat în candoarea juvenilă a jocului și cîntului practicate de Mircea Nedelescu.

Casilda a oferit Danielei Vlădescu — pe care am remarcat-o anterior în repertoriul de recital — posibilitatea afirmării calităților sale vocale, dublate de astă dată de o prezență scenică cuceritoare ; dacă în cazul Adrianei Alexandru, interpreta autoritarei Tessa am admirat precizia și căldura timbrală a vocii sale de mezzosoprană, credem că Olimpia Ciocoiu, interpreta Gianettei va avea de cîștigat în realizarea rolului printr-o mai echilibrată ordonare a gestului cu linia melodică propriu-zisă.

În alte seri, titularii rolurilor principale au fost : Gabriel Năstase, Luminița Teleabă, Veronica Anghel și Doina Nicoară ; publicul a aplaudat cu egală satisfacție și această garnitură de studenți-interpreți.

Adevărat personaj colectiv, grupul coral a dat studenților din anii I, II și III, posibilitatea cunoașterii și acomodării directe cu aspectele specifice scenei și spectacolului ; pe lîngă omogenizarea vocilor ei au reușit performanțe de ordin coregrafic în momentele de ansamblu, totul perfect sincronizat, atractiv, cu articulări de o plasticitate ritmată aproape cinematografic.

Familiarizată în timp scurt cu pretențiile specifice teatrului liric, orchestra de studenți a anului II — Facultatea de Instrumente și Canto — a susținut cu acurateță și vigoare structura sonoră a întregului spectacol. Dirijorul Aurel Niculescu, cunoscut prin experiența pe care o are în domeniul simfonic, și-a completat în acest fel profilul artistic, remarcîndu-se și ca un autoritar coordonator în permanentul dialog dintre orchestră și cîntăreți. Aceste calități, împle-

tite cu răbdarea pedagogului, au conlucrat la reușita efortului general.

Apelînd la cultura și fantezia publicului, scenografia semnată de Silviu Ioniță crează un spațiu scenic veridic, decupat cu sensibilitate și rafinament într-o permanentă îmbinare a simbolicului cu sugestivul; elementele decorului său oferă personajelor o totală libertate de mișcare.

Măiestria regizorului Anghel Ionescu-Arbore, puterea lui de a concentra interesul colaboratorilor și seriozitatea abordării partiturii conduc totdeauna către reușită. Pasiunea sa în a face cunoscute publicului pagini necîntate la noi este jalonată de montarea în premieră pe țară a spectacolelor cu „Ariodante" de Händel, „Cosi fan tutte" de Mozart sau „Visul unei nopți de vară" de Britten. Opereta „Gondolierii" a văzut luminile rampei pentru prima dată, la Cluj-Napoca și Galați, tot în regia sa. La Conservator, Anghel Ionescu-Arbore a construit un spectacol alert, modern gîndit, concepția regizorală fiind adaptată cu suplețe necesităților specifice învățămîntului muzical superior. Un cadru de cert nivel profesional, necesar pregătirii viitorilor cîntăreți ai scenelor noastre lirice.

Vom sublinia în încheiere aportul celor care, prezenți clipă de clipă, au asigurat succesul acestui spectacol: asistent regie — Tamara Scarlatos, mișcare scenică — Sultănica Baciu, machiajul — Mihai Marta și regie tehnică — Horia Broșteanu.

Anca Râpeanu

Calendar muzical

1 aprilie 1885

Sub conducerea dirijorului George Ștephănescu a avut loc premiera absolută a operetei în 3 acte *Beizadea Epaminonda* de Eduard Caudella, libretul de Iacob Negruzzi, spectacol susținut de Opera Română pe scena Teatrului Național din București.

2 aprilie 1960

Turneul Filarmonicii de Stat din Sofia la București. În concertul susținut, sub bagheta lui Constantin Iliev, s-a executat în primă audiție *Uvertura festivă* de Veselin Stoianov.

3 aprilie 1883

Violonistul Eduard Hübsch, împreună cu Societatea Filarmonica Română, sub conducerea lui Eduard Wachmann, a interpretat în primă audiție *Concertul pentru vioară și orchestră* de Beethoven.

4 aprilie 1951

Primul concert al orchestrei de cameră a Filarmonicii din București, formație fondată și dirijată de Constantin Silvestri.

5 aprilie 1854

Primul concert public instrumental susținut la Iași de frații Teodor Constantin și Mihai Burada.

6 aprilie 1939

Concertul simfonic al Orchestrei din Cleveland (S.U.A.), dirijat de George Enescu.

7 aprilie 1868

Orchestra simfonică din Cluj a prezentat în primă audiție, *Simfonia nr. 6 „Pastorala"* de Beethoven.

8 aprilie 1918

Debutul trupei *Asociației lyrice de operă și operete* din Galați cu spectacolul *Păpușa* de Adolph Adam.

9 aprilie 1950

Concertul Orchestrei simfonice a Radiodifuziunii poloneze din Katowice, sub conducerea lui Witold Rowicki, în București.

10 aprilie 1834

La Iași s-a prezentat în premieră lucrarea *Serbarea păstorilor moldoveni* de Elena Asachi.

11 aprilie 1917

Orchestra simfonică din Iași, sub bagheta lui George Enescu, a prezentat în primă audiție absolută *Preludiu* și *Musetta* de Alexandru Zirra.

12 aprilie 1960

Orchestra simfonică a Cinematografiei din București, dirijată de Paul Popescu, a interpretat în primă audiție absolută *Simfonia I* de Ștefan Niculescu.

13 aprilie 1888

Trupa lirică a Operei Române din București a prezentat în premieră absolută opereta *Fata aerului măritată* de Dimitrie Șt. Rașianu.

14 aprilie 1901

Cercul român din Paris a organizat o serată artistică la care și-au dat concursul George Enescu, George Boskoff, Iosif Paschill, L. Davidescu, A. Roth, L. Ștefănescu, M. Dabija, programul cuprinzînd piese de I. Scărlatescu, Fr. Listz, H. Vieuxtemps, J. Massenet, Léo Delibes, Laub etc.

15 aprilie 1839

Scriitorul Costache Negruzzi a semnat o cronică muzicală în *Albina românească* din Iași, pe marginea recitalului violonistei Eleonora Neumann.

16 aprilie 1921

George Enescu și Alfred Alessandrescu au tălmăcit în primă audiție la București, *Sonata nr. 2 în mi minor* de Gabriel Fauré.

17 aprilie 1947

S-au pus bazele Filarmonicii de Stat „*Oltenia*" din Craiova.

18 aprilie 1917

Orchestra simfonică din Iași, condusă de George Enescu, a prezentat în primă audiție absolută schița simfonică *Noaptea* de Nicolae Caravia.

19 aprilie 1922

Compania de operetă *N. Leonard*, aflată în turneu la Cernăuți, a susținut spectacolul *Muzicantul satului* (Der Dorfsmusikant) de Oscar Strauss, premiera absolută avînd loc la Viena în 1919.

20 aprilie 1916

În sala *Liedertafel* din București, violonistul Anton Adrian Sarvaș, a susținut primul său recital public.

21 aprilie 1946

Orchestra simfonică de Stat a U.R.S.S. din Moscova, dirijată de George Enescu, a prezentat în primă audiție *Priveliști moldovenești* de Mihail Jora.

22 aprilie 1933

Premiera absolută a operetei *Miss 1933* de Ștefan Bogdan, pe scena lirică din Timișoara.

23 aprilie 1908

Trupa italiană *Castellano* și-a început seria de 6 reprezentații extraordinare de operă, pe scena Teatrului Național din București.

24 aprilie 1877

Trupa actorului Mihail Pascali a prezentat în premieră absolută vodevilul *Mihai Bravul după victoria românilor contra turcilor de la Călugăreni*, prelucrare de Vasile Manul, muzică de Johann Andreas Wachmann.

25 aprilie 1915

Compania de operete *V. Maximilian* a prezentat pe scena Teatrului *Leon Popescu* din București, opereta *Frantzi* de Jean Gilbert.

26 aprilie 1878

Pe scena Teatrului Național din București s-a prezentat în premieră vodevilul *Cimpoiul dracului* de Alexandru Flechtenmacher, libretul de Eugeniu Carada.

27 aprilie 1922

Filarmonica din București, aflată în turneu în Turcia, a susținut un concert simfonic, sub bagheta lui George Georgescu, la Constantinopol.

28 aprilie 1942

Compozitorul George Enescu a fost proclamat membru de onoare al Reuniunii de muzică *Gh. Dima* din Sibiu.

29 aprilie 1939

Tenorul italian Hervedo Felicioli a susținut un recital la Roma, incluzînd în program și cîntecele napolitane *Ninna nanna, Lumière* și *Pini* de compozitorul român Emil Scarlat Skeletti.

30 aprilie 1900

Criticii muzicali bucureșteni Constantin M. Coordoneanu și Iuliu Rosch au participat — ca invitați oficiali — la congresul muzical din Paris.

Eugen Vicos

Filatelie muzicală

Scriitorul *Ion Luca Caragiale* (1852—1912) a fost un mare iubitor și cunoscător al muzicii . După cum ne relatează pianista Cella Delavrancea, care a locuit în casa dramaturgului român, la Berlin, în anul 1912, Caragiale considera preludiile și fugile lui J. S. Bach „pîinea zilnică a tuturor iubitorilor de muzică", iar pentru interpretarea sonatelor de Beethoven era capabil să dea sugestii de mare competență și sensibilitate artistică. În activitatea-i publicistică, Caragiale și-a exprimat în repetate rînduri părerile

cu privire la muzică, semnînd cronici asupra unor producții teatrale, de operă sau de concerte simfonice, în care și-a arătat atașamentul nelimitat și definitiv față de arta clasicilor (Bach, Beethoven), a căror muzică o considera ca fiind singura capabilă să satisfacă cele mai acute exigențe. Opera sa dramatică a stat adesea în atenția compozitorilor români, care au adaptat textul pieselor sale de teatru pentru librete de operă : *Năpasta* (Sabin V. Drăgoi), *Kir Ianulea* (Sabin V. Drăgoi), *O noapte furtunoasă* (Paul Constantinescu), *Conul Leonida față cu reacțiunea* (Matei Socor) etc. Iată de ce recomandăm tuturor celor care urmăresc tema „muzica în filatelie" să introducă în colecțiile lor toate mărcile poștale pe care este reprodus chipul sau opera scriitorului român.

Poșta Română a emis mai multe serii de mărci poștale în cuprinsul cărora este reprodusă și figura lui Ion Luca Caragiale. Iată-le, în ordinea apariției lor în „Catalogul mărcilor poștale românești (1974)" :

— În anul 1952 (28 ianuarie) — o sută de ani de la nașterea lui Caragiale — a fost emisă o serie de patru valori (nr. 1356—1359, desene de O. Adler, heliogravură, dantelat 14,5) care nu a circulat. Dintre aceste mărci, au fost alese trei valori (1356—1358), care au circulat cu supratipar ; tot în anul 1952, după reforma bănească, aceste mărci au fost retipărite cu noi valori și au fost înregistrate la nr. 1435—1437.

— În anul 1960 (20 ianuarie) a fost emisă o serie de șase valori cu tematica „scriitori români" (desene de Șerban Zainea, heliogravură, dantelat 14), în cadrul căreia Caragiale apare la nr. 1918 (40 B, lila închis, anul nașterii fiind reprodus greșit).

— În anul 1962 (9 iunie), în cadrul seriei de „aniversări culturale", apare, la nr. 2156 (55 B, roșu-violet), o nouă marcă poștală pe care este reprodusă figura lui Caragiale, alături de J.-J. Rousseau și A.I. Herzen.

— Tot în anul 1962, cu prilejul a 50 de ani de la moartea scriitorului, Poșta Română a emis o coliță (coliță nr. 49) pe care este imprimat portretul lui Caragiale pe un montaj cu afișe și desene ale spectacolelor cu piesele scriitorului (în Catalog, la nr. 2158, heliogravură, dantelat, desen de Șerban Zainea, 125 X 91 mm).

— Abia în anul 1977 a mai apărut o marcă poștală de 55 B pe care este reprodus portretul lui Ion Luca Caragiale, într-o serie de patru valori cu tematică diversă.

Titus Moisescu

Muzică românească contemporană

Şcoala românească de compoziţie este reprezentată astăzi de creatori care activează în diferite genuri şi care practică stiluri foarte variate. Ceea ce îi unifică pe toţi este dorinţa de a realiza lucrări demne de atenţie, pe plan naţional şi internaţional, prin măiestria elaborării şi prin atracţiozitatea de conţinut. Sîntem martori, din acest punct de vedere, la cît mai numeroase succese repurtate de către creatorii noştri din diferite generaţii, atît în cadrul prestigiosului Festival „Cîntarea României" cît şi cu ocazia feluritelor manifestări internaţionale, cu sau fără caracter de concurs.

Este foarte bine, de asemenea, că atît Filarmonicile cît şi Radiodifuziunea, sau alte organizaţii de îndrumare a activităţii de concert, au în vedere realizarea periodică de concerte cu programe integrale de muzică românească recentă şi foarte recentă, aducînd sau readucînd la cunoştinţa publicului aceste creaţii, dintre care unele au fost încununate cu prestigioşi lauri internaţionali.

Prima decadă a lunii martie ne-a oferit un asemenea concert, organizat de Filarmonica „George Enescu". Sub bagheta dirijorală a lui Mircea Cristescu, care şi-a adus de nenumărate ori contribuţia la realizarea primelor audiţii de muzică românească nouă, colectivul simfonic al Filarmonicii, Corala condusă de Vasile Pânţea, baritonul Dan Iordăchescu şi trompetistul Iancu Văduva, colaborînd cu Corul Liceului de artă „George Enescu", condus de Constantin Drăguşin, au realizat un program divers, interesant şi mobilizator. În deschiderea acestuia, *Muzica festivă* de Ştefan Zorzor a făcut să răsune armonii pline de substanţă, chiar masive, realizate cu grupuri orchestrale care se manifestau ca în vechile concerti grossi. Combinaţiile de mijloace, după declaraţia autorului, voit strălucitoare, au parcurs o gamă întinsă ,de la discreţie şi şoaptă, la izbucniri fără limită, pe acest drum spiritul compoziţiei variaţionale şlefuind permanent intenţii pline de interes. O altă lucrare a programului, care a captivat şi prin realizarea interpretativă excelentă, a fost *Uvertura de concert nr. 2* de George Draga. În sînul ei am sesizat mulţiple „luminări" ale unor structuri melodice — timbrale, pline de densitate, simbolizînd omagiul pe măsură adus celor ce s-au jertfit cu eroism, pe diferite trepte ale istoriei neamului nostru. Arcuirea perfectă a muzicii era cristalizată cu rigoare barocă, folosind armonii care se îngînau sau care se anticipau, pe un drum în care explozia imnică finală era un rezultat firesc, convingător sub toate aspectele.

Plină de sugestivitate a fost şi *Mişcarea simfonică* de Cornelia Tăutu, un diptic construit variaţional, cu caracter meditativ sau dinamic, în care ritmul nonperiodic augmenta pregătirea dezlănţuirii robuste, contrastante, excelent orchestrate, în final. De un mare interes din partea publicului, s-a bucurat interpretarea *Concertului de jazz pentru trompetă şi orchestră* de Dumitru Bughici, dedicat excelentului trompetist Iancu Văduva, muzica respectivă făcută şi ascultată cu plăcere. Am remarcat şi cu această ocazie elasticitatea colectivului orchestral al Filarmonicii şi a dirijorului Mircea Cristescu, care au rezolvat cu eleganţă dificilele „înscrisuri" al partiturii, provenind din intenţia autorului de a reuni mijloace din lumea jazzului cu forme ale muzicii clasice. Activa compozitoare Liana Alexandra a prezentat, cu această ocazie, *Două imagini pentru cor de copii şi orchestră*, în care a dorit să creeze „două imagini contrastante, dar care împreună să fie cît mai apropiate de candoarea copiilor, de bucuria lor de a cînta". Am putut urmări aşadar realizarea componistică a tinerei şi apreciatei creatoare, dificilă prin intenţii, remarcabilă prin rezultat. Bucura reţinută a tinerilor interpreţi — efect se pare chiar intenţionat de către autoare, a încheiat mica suită construită cu sonorităţi originale, pline de poezie, chiar fermecătoare. Concertul s-a încheiat cu Cantata *Urare Republicii*, de Vasile Timiş, pe versurile lui Victor Eftimiu. Melodia maiestuoasă, de fapt omagiul muzical conceput de compozitor măreţei aniversări, era înconjurat, în planul cantatei, de părţi solistice, corale sau chiar instrumentale, pline de vigoare, în permanenţă fiind prezentă o anumită lumină, amplă, solemnă, sărbătorească. Lucrarea a convins prin monumentalitatea ei, amploarea şi tensiunea cu care erau exprimate nişte sentimente simple de fapt, ca : dragostea de patrie, spiritul angajant, încrederea în viitorul luminos al societăţii noastre etc. Ca întotdeauna, miezul acestor fapte, simple după cum arătam, era exprimat pe undeva, în sînul muzicii, de corul de copii, prin cuvintele: „niciodată, omul mai mîndru nu a fost, / de muncă, / de-a ţării măreţie."

Anton Dogaru

Concertele simfonice ale radioteleviziunii Pietro Argento Mihaela Martin

Pietro Argento — unul din directorii Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii italiene — este o mai veche cunoştinţă a publicului sălii de concerte din strada Nuferilor, în faţa căruia a apărut în mai multe rînduri pe parcursul anilor din urmă. De regulă, el prezintă lucrări cu caracter inedit, aşa cum a procedat la concertul său din 1977, cînd a programat cele *Trei piese pentru orchestră* de Domenico Cimarosa, sau acum, cînd a inclus pe afiş extrem de rar cîntata *Simfonie nr. 1 în sol minor, op. 13 („Reverie de iarnă")* de Ceaikovski, scrisă la 26 de ani, dar purtînd încă de atunci semnele înclinaţiei autorului în favoarea compunerii unor simfonii monolitice, bazate pe un unic sentiment sau pe o singură idee, în cazul de faţă lirismul trezit de frumuseţile peisajului hibernal rusesc. Absenţa marilor tensiuni dramatice

asemănătoare celor din simfoniile ceaikovskiene tîrzii — nr. 4, 5 și 6 — pune în fața dirijorului probleme dificile de organizare a discursului muzical, pentru a evidenția totuși contrastele existente între cele patru părți ale lucrării sau chiar în interiorul părților. In linii mari, Pietro Argento a știut să se apropie de esența acestei muzici, în orice caz mai mult decît de aceea a uverturii *Wilhelm Tell* a compatriotului său Rossini, în care ne-am fi așteptat la o vervă mult mai scăpărătoare, la o mai precisă valorificare a irezistibilelor *crescendi* orchestrale rossiniene.

Punctul de maxim interes al programului l-a constituit însă prezența pe podium a violonistei Mihaela Martin, în *Concertul nr. 4 în Re major KV 218* de Mozart, fără îndoială cel mai briliant dintre concertele de vioară mozartiene, cel care pretinde o tehnică transcendentă, un lirism rafinat și o neîncetată îndrăzneală expresivă, fără urmă de ezitare. Sînt însușiri pe care Mihaela Martin le posedă într-o largă măsură, așa cum a dovedit-o de la prima ei trăsătură de arcuș, plină de avînt, de nerv tineresc, dar și de lejeritate, pe fundalul unei metrici riguroase. În *Andante cantabile*, solista a desfășurat un lirism sobru, reținut, dar cu o articulație perfect clară, un suflu melodic continuu, pentru ca în *Rondo* frazele să fie parcurse cu eleganță, iar trecerea printre secvențele foarte diferențiate ale acestui Final să fie realizată cu o remarcabilă dezinvoltură. Ascultînd-o pe Mihaela Martin la acest concert, am avut impresia netă că ea a trecut de la faza virtuozității explozive, caracteristică începuturilor sale, la aceea a reflecției, a aprofundării stilurilor. Convingerea aceasta se cristalizează cu deosebire într-o creație mozartiană, cu infinitatea ei de nuanțe, cu ritmurile sale interioare, atît de greu de surprins și de redat în semnificația lor autentică.

Cristian Brîncuși
Dan Grigore

După ce l-am urmărit pe Cristian Brâncuși, în stagiunea trecută, în cîte un concert la Filarmonica „George Enescu" și la Radioteleviziune, iar în actuala stagiune din nou la pupitrul Orchestrei simfonice Radio, consider că se pot desprinde unele trăsături definitorii ale personalității sale artistice. În primul rînd, capacitatea sa de a alcătui programe deopotrivă atrăgătoare și consistente, culminînd cu o mare simfonie clasică sau romantică (*Eroica* lui Beethoven, *Tragica* lui Schubert, iar acum *Scoțiana* lui Mendelssohn-Bartholdy), toate vădind preocuparea sa de a pătrunde în profunzimea creațiilor respective. Nu mai puțin caracteristic pentru Cristian Brâncuși este și interesul său pentru noua creație românească, pe care o promovează cu persistență în concertele sale, urmărind în chip evident valorificarea intențiilor concentrate de fiecare compozitor în partitura sa. Grija aceasta a apărut evidentă și în piesa românească din noul său program, *Armonii II* de Tiberiu Olah, prezentată în primă audiție. Continuînd investigațiile începute cu *Armonii 75* (devenită ulterior *Armonii I*), Tiberiu Olah își propune aci suprapunerea a două orchestre mari (în cazul de față, unitatea orchestrală fiind alcătuită din 23 de suflători, la care se adaugă o bogată percuție : timpani, xilofon, vibrafon, gong, tobe, clopote, cinelli etc.), pentru a obține — după propria sa declarație — „o polifonie sau o eterofonie multidimensională". În mod concret, lucrarea se prezintă alcătuită din două secțiuni, care se execută succesiv, după care ele se reascultă suprapuse, una din părți fiind executată pe podium, iar cealaltă — preînregistrată pe bandă magnetică —, fiind audiată prin difuzoarele sălii de concerte. Ideea ingenioasă urmărită de autor este aceea a reconstituirii unui eveniment sonor recent trăit, cu ajutorul „memoriei" benzii de magnetofon. Ca în toate creațiile lui Tiberiu Olah, noua sa lucrare apare profund gîndită, totul fiind precis organizat pentru a obține efectul final scontat de autor.

În *Simfonia nr. 3 în la minor, op. 56 („Scoțiana")* de Felix Mendelssohn-Bartholdy, Cristian Brâncuși a subliniat atmosfera melancolică, cețoasă, prin care compozitorul a urmărit să redea impresiile resimțite în fața peisajului nordic, dar și vioiciunea folclorului (cu evidente aluzii la sonoritățile cimpoiului în partea a doua, *Vivace non troppo*), cu care Mendelssohn a făcut cunoștință în timpul călătoriei sale în Scoția. Stăpîn pe meșteșugul dirijoral, Cristian Brâncuși a realizat o versiune interpretativă bogat nuanțată, fără supraîncărcări dramatice, a acestei lucrări prin esență descriptivă.

Concertul nr. 20 pentru pian și orchestră în re minor, KV 466 de Mozart este considerat drept cel mai dramatic dintre concertele mozartiene de pian, motiv pentru care mulți pianiști îi conferă un caracter beethovenian „avant la lettre". Nu însă și Dan Grigore, solistul serii, care a impregnat lucrării un dramatism latent, crescînd fără violențe, într-o manieră de mare sobrietate. Partea a doua a fost parcursă cu multă discreție expresivă, iar Finalul a evidențiat cu o exemplară forță de convingere ambianța sumbră dominantă, înseninată abia odată cu apariția temei a doua. În această „piatră de încercare" a pianisticii concertante mozartiene, Dan Grigore a confirmat o dată în plus că este un muzician matur, sensibil, stăpîn deplin pe mijloacele sale expresive, o personalitate de prim plan a artei interpretative românești din zilele noastre.

Carol Litvin—Ștefan Ruha

Piesa *Imnuri* de Corneliu Dan Georgescu, cu care a început programul concertului dirijat de Carol Litvin, face parte din noul ciclu *Schițe pentru o frescă*, inițiat de compozitor după încheierea ciclului său anterior, *Jocuri*. Dedicată celei de-a 2050-a aniversări a întemeierii primului stat dac centralizat și independent, piesa aceasta (a treia a noului ciclu, primele două nefiind încă executate în public) își propune — ca și celelalte din *Schițele* compozitorului — să îmbine simplitatea ideilor de bază, în principal de sorginte folclorică, cu complexitatea prelucrării orchestrale. De la început, clopotele, adăugate unui *fortissimo* al întregului ansamblu, împrumută lucrării un caracter festiv, pentru ca, în continuare, să se impună o țesătură densă a fundalului orchestral, peste care se suprapun semnale de alămuri, frînturi de jocuri populare rapide, totul marcat prin sugestive accente ale percuției. Este o piesă de efect, plină de

vitalitate și de pregnanță ritmică, vădind meșteșugul de orchestrator al compozitorului, aplicat asupra unor idei de mare simplitate și limpezime.

Simfonia nr. 1 în mi minor, op. 39 de Jean Sibelius — compozitor ale cărui creații cunosc o favoare crescîndă a publicului din numeroase țări ale lumii contemporane — a apărut definitorie pentru estetica mitologică arhaizantă a debuturilor maestrului finlandez. Tempii imprimați de Carol Litvin au fost echilibrați, opozițiile sonore au apărut temperate, dar a existat și dinamismul robust, caracteristic pentru multe din paginile lu Sibelius, mai ales în *Sherzo*-ul simfoniei, de o mare energie ritmică.

Solist în *Concertul pentru vioară și orchestră în Re major* de Ceaikovski, Ștefan Ruha s-a dovedit capabil să imprime execuției sale un susținut dinamism, mai ales în finalul *Allegro vivacissimo*, parcurs într-adevăr într-un tempo maxm.

Iosif Conta—Anton Dikov

Concertul prezentat sub conducerea lui Iosif Conta a cuprins programul pregătit pentru turneul Orchestrei simfonice a Radiotelevizіunii în Bulgaria. Atenția specială acordată repetițiilor s-a făcut resimțită în finisajul superior al execuției tuturor lucrărilor înscrise pe afiș, începînd cu cele *Trei dansuri românești* de Theodor Rogalski, a căror înaltă măiestrie a orchestrației a fost pusă în valoare cu mînă sigură de bagheta dirijorului.

Ca solist a apărut pianistul bulgar Anton Dikov, recomandat prin obținerea unor importante premii internaționale („Marguerite Long — Jacques Thibaud", „J. S. Bach", „Franz Listz"), în *Concertul nr. 3 în do minor* de Beethoven. Versiunea pe care ne-a oferit-o solistul oaspete a fost neobișnuit de „cuminte", fără acel minimum de tensiune, de contraste, care caracterizează muzica lui Beethoven chiar și în creațiile sale din perioada de trecere de la o manieră la alta, cum este aceea în care a fost compus Concertul în do minor. Pianistica lui este corectă, tehnica precisă, dar lipsește acea vitalitate beethoveniană, care conferă acestui concert farmecul său specific.

Simfonia nr. 9 în mi minor („Din lumea nouă") de Dvorak, cu care s-a încheiat concertul, a constituit totodată și punctul său culminant. Iosif Conta a impregnat capodoperei dvorakiene o diversitate de colorit, o paletă de nuanțe dinamice, un lirism de aleasă vină poetică (în *Largo*), o vitalitate irezistibilă (în finalul *Allegro con fuoco*), datorită cărora această simfonie atît de populară a căpătat dimensiuni noi, cucerind fără rezerve auditorii.

Edgar Elian

Gabriel Amiraș și Gilbert Varga în simfonicul filarmonicii bucureștene

Consider că nu exagerez deloc afirmînd că cel de al doilea simfonic al lunii martie — concert avîndu-i drept protagoniști pe pianistul Gabriel Amiraș și pe tînărul dirijor elvețian Gilbert Varga — a fost o manifestare dintre cele mai interesante pe care Ateneul Român le-a găzduit în această parte a stagiunii. Indiscutabil, personalitatea interpreților a pus o amprentă specială și diferențiată asupra întregului concert ; mă refer la experiența matură a unui muzician de ardentă combustie internă cum este Gabriel Amiraș, pe de-o parte, și, pe de altă parte, la muzicalitatea rafinată a foarte tînărului dirijor Gilbert Varga, șef de orchestră a cărui evoluție actuală prefigurează realizări dintre cele mai serioase într-un viitor deloc îndepărtat.

Desigur, cei care îl cunosc pe Amiraș prin prisma aparițiilor sale anterioare au avut motive să fie mirați de alăturarea a două lucrări concertante atît de diferite, solicitînd interpretului zone de disponibilități diferite și o abordare radical diferită a partiturii ; este vorba de cel de al 23-lea concert pentru pian și orchestră de Mozart, în La major și de „Dansul macabru" de Liszt. Comună a fost abordarea în cel mai înalt grad inteligentă și, privite în paralel, prin opoziție — interesantă a celor două lucrări ; căci abordarea spectaculoasă a concertului mozartian nu a fost una de strălucire exterioară ci a vizat revelarea unui captivant spectacol interior (mă gîndesc în special la partea mediană lentă) în vreme ce paginile partiturii lisztiene — un veritabil inventar al dificultăților tehnice — au fost investite cu o forță dramatică copleșitoare. Desigur, în afara unei perspective cuprinzătoare unii ar putea reproșa acestei realizări a Concertului în La major de Mozart, o anume vehemență a contrastelor mai apropiată, poate, de specificul dramatismului beethovenian decît de specificul imaginilor mozartiene. Important este însă de reținut faptul potrivit căruia realizarea datorată lui Gabriel Amiraș conturează un sistem complet și unitar de imagini asupra universului muzicii maestrului salzburghez ; este o viziune care tinzînd către revelarea esenței dramatice a muzicii mozartiene, ocolește retorismul galant în favoarea unei acute tensionări a contrastelor hrănite de o generozitate expresivă atent supravegheată ; iar realizarea părții mediane a concertului a fost în adevăr revelatoare în ceea ce privește conturarea universului spiritual mozartian, in esența lui, un univers la nivelul căruia grația interioară conferă durerii decența consolatoare a candorii.

În altă ordine de idei trebuie apreciat faptul potrivit căruia „Dans macabru" de Liszt este una dintre acele lucrări foarte rar cîntate care datorează enorm de mult interpretului ; iar aceasta în egală măsură datorită dificultăților cu totul speciale ale

partiturii cît și structurii muzicale a acestuia. Trecînd peste faptul că Gabriel Amiraș a stăpînit în mod absolut suveran problematica virtuoză a textului, trebuie apreciat că obiectivul demersului său interpretativ l-a constituit realizarea unității muzical-dramatice a ciclului variațional în ciuda caracterului fragmentar al imaginilor muzicale ale lucrării. Iar în acest sens trebuie apreciat că solistul a fost îndeaproape secondat de dirijorul Gilbert Varga. Cea mai importantă realizare a acestuia rămîne însă indiscutabil Simfonia a VI-a „Patetica" de P. I. Ceaikovski. În ciuda tinereții sale tînărul șef de orchestră dispune de o apreciabilă experiență artistică și mai ales de resurse interioare de reală calitate. Sensibilitatea sa artistică și bunul gust devin operative pe baza unei gestici ferme, dar elastice, înglobînd funcțional amănuntul util impulsionării adecvate a evenimentelor discursului muzical. Astfel se explică fluența psihologică cu care apare împlinită prima parte a lucrării sau stricteța atent elaborată a părții a III-a, fermă și pregnantă în articulațiile ei. În mod cert, lucrarea va dobîndi un plus de unitate, un plus de grandoare constructivă atunci cînd gestul va acționa cu o accentuată economie a resurselor sale expresive profilînd imaginea ansamblului cu sporită vigoare.

Să avem însă în vedere faptul că Gilbert Varga dispune de o certă sensibilitate inteligent condusă cu mult bun gust și evidentă aplicație a gestului dirijoral.

Dumitru Avakian

Concert—dezbatere

La început de martie, într-unul din Concertele dezbatere ale Radioteleviziunii, cu un colocviu coordonat de Radu Stan, (entuziast animator în opera de popularizare a noii muzici românești), am ascultat (am reascultat, mai bine zis, deoarece spre deosebire de alte manifestări de acest gen, Concertul nu și-a propus un contact exclusiv cu prime audiții), cîteva lucrări aparținînd unor compozitori din cea mai tînără generație de creatori a țării :Costin Cazaban, Liana Alexandra, Paul Rogojină și Iancu Dumitrescu. Piese cunoscute : *Natură moartă cu instrumente și compozitori* de Costin Cazaban — o scenetă muzicală plină de har, avînd drept „actor principal" pianul, o muzică expresivă, fermă — frumos o definea compozitorul : „confortabilă" ; *Incantații II*, lucrare distinsă anul trecut cu mari premii la Dresda și în Concursul olandez „Gaudeamus", lucrare în care Liana Alexandra rîvnește să studieze, din punct de vedere temporal, structuri specifice melosului românesc din straturi mai vechi ; lucrarea lui Paul Rogojină *Din lumea lui Brâncuși*, destinată viorii ca instrument solist, piesă în care tînărul compozitor dorește o replică muzicală la liniștea și esențialitatea brâncușiană, lucrare în care 12 simboluri muzicale, fiecare cu personalitatea sa bine determinată evoluează într-o continuă transformare, procedeul interferenței ajutîndu-le să coexiste cu ajutorul unei singure linii melodico-ritmice susținută de vioara solistă.

În sfîrșit, Iancu Dumitrescu în *Jocul genezei*, ne-a propus un dialog pianistic plin de substanță și interioritate.

Inițial, alături de aceste lucrări, în programul concertului a mai figurat o primă audiție de Aurel Stroe — *Zece pastorale pentru orgă și clavecin*. O defecțiune tehnică a amînat bucuria întîlnirii unei asemenea lucrări, astfel încît din întîmplare, ne-am trezit în fața unui program de maximă unitate, luminînd, prin cei patru compozitori integrați în agendă, o generație, o generație asupra căreia am putut avea îndoieli pînă în prezent, dar care și-a demonstrat cred, în totalitate, prin acest Concert, forțele, originalitatea, puterea de germinație.

Costin Cazaban, Liana Alexandra, Paul Rogojină, Iancu Dumitrescu alături de mulți alți creatori de vîrstă apropiată, de la ieșeanul *Sabin Pautza* la bucureșteanul *Șerban Nichifor* și clujeanul *Adrian Pop*, constituie, indiferent de forțele centrifuge din interiorul lor, indiferent de sensul căutărilor lor, de cîmpurile de investigație sonoră, de rezistența în timp a actualelor rezultate, o generație componistică care a dobîndit un profil componistic capabil să dea, spre binele istoriei muzicii românești din ultimele 4—5 decenii, o replică de ținută marilor biruințe componistice ale generației postenesciene, ale generațiilor de creatori care se găsesc acum în jur de 50 sau 40 de ani. Ascultați în ansamblul lor, (în interpretări semnate de Musica Nova — condusă de Mircea Opreanu, violonistul Ion Georgescu și pianistul Paul Rogojină, Alexandrina Zorleanu și Nicolae Licareț), interpretări ce au avut girul personalității și dăruirii), tinerii compozitori impun, înainte de toate prin temeinicia elaborărilor.

Piesa *Lianei Alexandra* a avut suflu incantatoriu, spontaneitate, prospețime interioară, acces imediat la emoție.

Costin Cazaban impune în această *Natură moartă* prin intelectualitatea și poetica discursului, prin rezistența sa la tentațiile declamatorismului, prin comentariile metaforic poetizate, filtrate cu o mare sensibilitate.

Paul Rogojină plătește încă tributuri marilor creatori ai lumii contemporane dar rămîne interesant prin modalitatea de concentrare a substanței, prin sobrietatea mijloacelor folosite.

Remarcabil *Iancu Dumitrescu* prin coloritul jocurilor timbrale, dialectica alternanțelor dinamice, efectul momentelor statice.

Din păcate, foarte puțini iubitori de artă s-au bucurat de frumusețea acestor muzici, de înțelesul pe care-l avea o manifestare care izbîndea un tur de orizont asupra unui teritoriu de perspectivă al muzicii românești...

Oare lipsa de public este determinată și de conul de umbră în care a intrat în ultimul timp această formulă concertistică prin unele programe, prin neexploatarea resurselor pe care le pot avea colocviile cu publicul, prin fixațiile unor prezentatori ?

Iosif Sava

Macarie și muzica actuală

Sub acest titlu ansamblul „Hyperion", condus de Iancu Dumitrescu, a mai forat o deschidere spre trecutul muzicii românești, lăsînd să pătrundă lumina de azi pe interpretarea faptului artistic din alte vremi. Vorbele istoricului, oricît de însuflețite, oricît de stăruitoare, nu pot avea efect fără contactul cu muzica vie.

Macarie, o premieră în sala de concert. Macarie, autor și profesor de psaltichie „după sistima cea nouă", a fost printre pionierii Unirii anticipată în cuget și în simțiri. Cu o sută de ani înaintea lui 1918 i se părea firesc să socotească pentru tiraj, ca adresanți, exact țările și provinciile române care aveau să fie cuprinse apoi în geografia politică a României întregite. Printr-o anume împrejurare, cărțile de cîntări, pregătite de tipar pentru prima oară românește și în țară, aveau să apară în acea Vienă unde Schubert tocmai încheia cîntecele *Frumoasei morărițe* Cu acestea din urmă, concertele ne-au obișnuit indeajuns, ignorînd însă cu desăvîrșire pe primele, pe care, desigur, funcția, ambianța și modul de realizare, într-un cuvînt tradiția, le-au ținut departe de sala de concert. În consens cu artiștii de cultură, care au văzut necesitatea pătrunderii temeinice în istoria noastră muzicală, ansamblul „Hyperion" s-a angajat în activitatea care face dreptate culturii românești, aparent cuprinsă aproape numai în folclor și oralitate pînă dincoace de jumătatea secolului trecut, așa cum lăsa a se înțelege materialul rulant pe scene. Or, modul principal de a compune în conștiința publică imaginea propriei culturi nu sînt scrierile despre muzică — adevărul se cere repetat — ci direct experiența concertului. Aici virtuozii lui „Hyperion" au inaugurat o dezbatere. Ea privește mai întîi legitimitatea demersului. Cît de permisă, de utilă, de oportună este reciclarea (împrumutăm termenul actual) care să schimbe funcția și locul fixate prin tradiție pentru un anume gen de muzică ? Răspunsul l-a dat mai demult istoria. Cam a treia parte (în fapt cea mai importantă) a fondului vechi din muzicile universale pe care le frecventăm în concert a trecut prin această schimbare a destinației. Expresia italiană „da cantare o da suonare" e contemporană procesului de adaptare a muzicii de la funcția rituală la pura delectare pentru plătitorul biletului în spațiul de concert.

Aurelian Octav Popa, Voicu Vasinca, Mihai Tănăsilă, Dimitrie Râpeanu, Alexandru Graur și bineînțeles Iancu Dumitrescu au făcut să sune pe instrumente stihurile lui Macarie în fața auditoriului încîntat să afle acolo, în concert, că și prin aceste părți ale lumii muzica savantă are o trainică tradiție.

În al doilea rînd vine întrebarea : pînă la ce nivel al lecturii cu instrumente și în grup, și în ce fel anume era motivată păstrarea semnăturii lui Macarie ? E vorba adică de respectul pentru autenticitate. De vreme ce agentul principal în acea muzică era arcul melodic, o forță gradată subtil, urmînd cu fidelitate meandrele frazei de amplă respirație, așa cum a fost compusă și notată de Macarie, autoritatea compoziției nu era să fie pusă sub semnul îndoielii. În acest context, jocul de eterofonii intervenit pur și simplu din intonarea simultană a unui traiect melodic aproximativ același la mai multe instrumente, ori suportul de armonie făcut din pedale (în spiritul isoanelor) propuneau o soluție, poate cea mai aproape de adevărul acelei arte, pentru adaptarea ei la cerințele muzicii camerale. Iar inițiativa și perspicacitatea interpreților s-au putut desfășura și pe alt teren. Timbrul foarte personal detașa pe virtuoz. Arta de a tensiona și de a colora discursul potrivit sistemului netemperat al acelei muzici era mînuită cu har și cu experiență mai cu seamă de clarinet, de flaut și de fagot, fiindcă stadiul solistic al celor trei instrumentiști ca și frecventarea peisajului divers al muzicilor contemporane au contat considerabil la regăsirea substanței care justifica paralela anunțată pe afiș. Prin asta, demonstrația ideii de continuitate în cultura noastră a fost excelent condusă.

În fond acest tip de concerte susținute foarte activ de „Hyperion" sînt în stare să motiveze istoric poziția originală a creației noi românești, ori direct, prin materialul pus în operă, ori prin spiritul muzicii sau prin ambele. Directă era raportarea *Poemului* lui Doru Popovici la izvoare bizantine. Nu era nevoie de cine știe ce imaginație spre a discerne modelul. Dimpotrivă, interpretarea, aplicîndu-i aceeași tratare eterofonică, devenea greu de deosebit compoziția semnată azi de muzica lui Macarie.

Dar și în zona unde creația autohtonă s-a arătat înnoitoare de imagini, concertul a sugerat unitatea spirituală românească, în care un factor de seamă sînt punțile cu tradiția. Ele au apărut în patru ipostaze diverse.

O mare putere de seducție melodică era condiția necesară a compoziției *Sincronii*. Cu acest vehicul, Ștefan Niculescu parcurge un traiect perfect logic, care transformă imperceptibil muzica trăită individual într-o manifestare disciplinată colectiv. Drumul înapoi devine reversibil, de asemeni fără efort aparent. Dacă nu ar decurge atît de firesc din tradiția locală, în care în acea seară Macarie era un simbol, piesa ar fi intrat la o clasificare superficială în rîndul muzicilor repetitive, relansate de americani.

Raportul dintre veșnicie și efemer, considerat într-o dialectică de realități complementare, dădea substanță muzicii de măreție solemnă din *Combinație în cercuri* de Octavian Nemescu. Propensiunile contradictorii care pun la încercare piesa, modelînd comportamente umane, sînt învinse pînă la urmă de liniștea înțeleaptă, o liniște regăsibilă în stihurile lui Macarie.

O altă față a neturburării era conținută în recitarea molcomă, reverberind de pe banda magnetică din *Taaroa* de Corneliu Cezar. Cîntarea fabuloasă se îndeplinește aci ca un ritual, atingînd dimensiunile unei forțe a naturii.

În fine, *Movemur et sumus* de Iancu Dumitrescu, atașată îndeobște doinirii românești, respira același lirism care și la Macarie se împlinește într-un anume tip de rubato. Fantezia timbrală debordantă evocă în

această piesă exercițiul instrumentelor ideofone. Compoziția, ca atare, este un rezervor de culori care promite diversificarea necesară pentru producerea muzicilor vechi în condițiile concertului.

Evident că succesul unei întreprinderi cum o propune „Hyperion" stă în capacitatea de comunicare cu publicul. Pentru asta, Iancu Dumitrescu a fondat un ansamblu cu componenți și colaboratori de mare autoritate, inepuizabili în resurse. Din aceeași categorie s-au arătat și contrabasistul Ștefan Thomas și mezzosoprana Adina Iurașcu. Ca un atelier ce este, grupul conține și talente tinere dornice de afirmare: Costin Petrescu (percuție), Mihai Sofonea (violă). Primul a executat o reușită demonstrație cu un solo improvizat pe un desen ritmic popular în nordul țării. În concertul de la Sala mică patronat de filarmonică, „Hyperion" a reușit să pătrundă constant în esența muzicii propuse cu o cuceritoare muzicalitate.

Radu Stan

Prime audiții de muzică de cameră

Concertul de prime audiții organizat de Filarmonica „George Enescu" în colaborare cu Uniunea compozitorilor a cuprins lucrări ale celor mai tineri compozitori, membri ai Cenaclului de Tineret și membri ai Uniunii Compozitorilor, promoțiile 1975—1979.

Violeta Dinescu-Lucaci ne prezintă, în interpretarea tînărului Andrei Tănăsescu o *Piesă pentru pian*, lucrare interesantă din punct de vedere al contrastelor dinamice (ff-ppp), al timbrelor și registrației, cu un motiv melodic ce se transformă în acorduri statice sau melodii de acorduri de-a lungul celor trei secțiuni ale discursului muzical. Regăsim uneori asemănări cu stilul „Oiseaux" al lui Messiaen și cu *Klavierstücke X* de K. Stockhausen, dar neumbrită imaginația și spontaneitatea gestului componistic.

În *Tempi*, pentru contrabas solo, de Adrian Pop, scurgerea timpului muzical capătă pulsații diferite, evidentă fiind aici existența unui timp psihologic, altul decît cel comun. Evoluția muzicală a piesei se desfășoară pe principiul alternării mai rapide sau mai lente a diverselor moduri de atac, al transformărilor sau rupturilor pasajelor melodice, al tensiunilor și relaxărilor. Protagonistul a fost Ștefan Thomasz, artist format, capabil să asigure oricînd probitate reală succesului unei prime audiții.

Florian și Tatiana Popa (clarinet și pian) ne-au prezentat într-o frumoasă ținută *Suita pentru clarinet și pian* a Mihaelei Gavrilă, lucrare cu care compozitoarea încearcă să depășească un anume stil scolastic rămînînd totuși tributară unor influențe (Jora, Negrea). Lucrarea debutează cu o cantilenă la clarinet și pian ce se va îmbogăți cu noi elemente, culminînd în secțiunea a doua a primei părți. Secțiunea a treia reprezintă o revenire la melodia inițială. Acest dialog între cele două instrumente se continuă pe parcursul următoarelor două părți ale suitei, îmbrăcînd mereu noi structuri ce vin să îmbogățească mijloacele de expresie.

Pe linia pieselor „de atmosferă" este și piesa *Trei noi impresiuni* pentru flaut, violoncel și harpă de Șerban Nichifor, tînăr cunoscut publicului meloman prin numeroasele sale apariții.

Lucrarea începe cu o melopee la flaut și violoncel acompaniată de acorduri arpegiate la harpă. Această melopee cunoaște o interesantă și lentă devenire ajungînd la numai cîteva sunete din care apoi se reconstituie. Procesul evolutiv al „melodiei" reprezintă o interesantă realizare a compozitorului, susținută fiind de valoroși interpreți precum Virgil Frâncu (flaut), Andrei Csaba (violoncel), Ion Ivan Roncea (harpă).

În continuare, Adrian Iorgulescu cu *Consonata pentru pian* — un joc de umbre și lumini, în care elementele de bază sînt microstructuri melodico-ritmice și acordice ce alternează pe suprafețe sonore mici. Uneori aceste microstructuri se reduc la insistența pe un singur sunet ce capătă valoare în sine și nu în context. Secțiunea a doua cuprinde aceleași alternanțe, pe suprafețe mai mari, cu întreruperi și creșteri bruște. Toată admirația pentru evoluția pianistului Șerban Soreanu, unul dintre promotorii stabili ai muzicii contemporane românești.

Cristian Brâncuși apare în această seară în ipostaza de compozitor, prezentînd *Variațiuni pentru violoncel solo*, avîndu-l ca interpret pe Marcel Spinei. S-ar părea că stilul variațional nu a dispărut din creația tinerilor. Variațiuni înseamnă, în această piesă, „pulverizarea" unei melodii lungi în microstructuri ce își pierd apartenența față de modulul generator căpătînd o nouă identitate. Un alt plan al piesei îl constituie opoziția dintre elementele tematice și microelemente, opoziție ce justifică folosirea tuturor posibilităților instrumentului.

Violoncelistul Marcel Spinei ne-a prezentat propria sa compoziție *Scherzando giocoso*. Lucrarea, de factură neoclasică, păstra și un caracter de improvizație. La debuta cu expunerea structurilor generatoare ale discursului muzical care însă își pierdeau expresia din cauza lungimii și nestructurării piesei.

După secvențe inedite, după o lume a efectelor, uneori nejustificate în raport cu structura piesei, în încheierea programului, Cvartetul *Eutherpe* și Virgil Hada (contrabas), Nicolae Lipoczi (corn) ne prezintă *Sextetul* lui Tudor Dumitrescu, o lume a purității gîndirii și imaginilor sonore ce se constituie într-o formă precisă și clară.

Sextetul cuprinde trei părți: I. — *Allegro* — formă de sonată, II. — *Andante* — formă de lied și III. — *Allegro* — formă de rondo.

Muzica acestei lucrări vădește influențele clasicismului unde transpar și unele inflexiuni ale folclorului românesc. Maniera de abordare a cvartetului de coarde este cît se poate de adecvată, conturul liniilor melodice ce definesc elementele tematice fiind de respirație largă. Cornul a avult un rol de instrument de culoare sau pedală pentru a îmbogăți parcă spațiul sonor foarte omogen și uniform.

Irina Hasnaș

Adrian Tomescu Panoramic XX

Din nou, la Filarmonică, Adrian Tomescu a propus publicului o selecție din valorile creației muzicale a secolului nostru. Inițiativa sa vizează o deschidere amplă asupra repertoriului pianistic atît de divers, marcat de aportul unor compozitori reprezentativi pentru întreaga artă a secolului XX. Sensibil în fața partiturilor, pe care cu maturitate și probitate profesională le descifrează, Adrian Tomescu reprezintă o adevărată garanție artistică, recitalul său transformîndu-se într-un eveniment necesar străduinței de cunoaștere, apropiere și înțelegere pe care ultimii optzeci de ani de istorie a muzicii îi merită.

În ordine am ascultat lucrări de John Cage, Anatol Vieru, Adrian Rațiu, Tomasz Sikorski, Doina Nemțeanu-Rotaru, Morton Feldman și Cornelius Cardew.

Nu ne propunem să analizăm fiecare lucrare în parte, ne atrage mai mult încercarea de a surprinde particularitățile viziunii interpretative.

În primele patru *Sonate* și primul *Interludiu* de John Cage, pianistul a depășit cu maximă stăpînire de sine simpla bucurie a jocului sonor iscat de varietatea timbrurilor, de ritmica micilor instrumente de percuție — cale sigură și de succes pe care pianul său preparat i-ar fi oferit-o. Investind inteligență, Adrian Tomescu a „regizat" cu bună știință o complexă dramaturgie descoperind noi sensuri într-o partitură care — la vremea compunerii ei — urmărea mai mult confirmarea unui experiment.

În *Sonata* de Anatol Vieru, opus de o mare subtilitate și forță de captare, pianistul a gîndit o permanentă evoluție a discursului, materializată în planul dinamicii. Obiectivîndu-și intențiile, versiunea sa a fost ferită de exagerate explozii retorice pe care un interpret mai puțin lucid le-ar fi comis.

Lărgirea spațiului în *Constelații* de Adrian Rațiu, cursivitatea impulsurilor generate între cele două surse sonore, (pianul de pe scenă și pianul înregistrat pe bandă magnetică) au impus o lentă translație către o anumită zonă afectivă sugerînd parcă ivirea și consolidarea conștiinței cosmice a omului. O înregistrare excelent realizată, pe care am audiat-o stînjeniți de calitatea celor două difuzoare ale sălii, atît de puțin fidele.

Deși statice și deloc generoase în mijloacele de expresie pe care le propun, *Sonant* de Tomasz Sikorski și *Trei piese* de Morton Feldman, prime audiții, au devenit interesante tocmai datorită priceperii cu care Tomescu tensionează actul redării acestei muzici, numită convențional minimală. În economia, în rest bine gîndită a recitalului, prezența a două lucrări de factură atît de asemănătoare nu ni s-a părut salutară.

Three winter potatoes de Cornelius Cardew — vagă aluzie la „noul romantism", în care aplombul pianistic își spune cuvîntul ; impresia de improvizație, ecouri de jazz și pasaje de bravură ne-au deconspirat un Adrian Tomescu plurivalent, care merită și de la care așteptăm, un recital cu lucrări din literatura consacrată prin tradiție, pianului.

Sprijinind foarte tînăra generație de compozitori, Adrian Tomescu a programat în recitalul său *Răscrucea macilor* de Doina Nemțeanu-Rotaru. Filtrarea subtilă a unor esențe ancestrale din folclorul nostru muzical și tratarea sigură, în spirit contemporan, anunță un nume nou, de interes.

Ca totdeauna, comentariul inspirat și la obiect al compozitorului Dinu Petrescu, a conferit coeziune întregului, contribuind la atingerea acelei „stări de recital", atît de importantă ,favorabilă adevăratelor manifestări artistice de elevată ținută.

Anca Râpeanu

„Violete de Parma" de Elly Roman

În creația lui Elly Roman se reliefează lucrările concepute în ultimele decenii. Cu alte cuvinte, acele opusuri în care autorul a abordat o *tematică majoră*, iar în această ambianță spirituală, *tematica istorică* precum și a *dragostei de țară* s-au detașat în mod deosebit. În această privință merită a fi menționate — la loc de frunte — unele cîntece de pionieri, altele, ce se încadrează în genul muzicii ușoare propriu-zise, și, nu în ultimul rînd, operetele, precum *Colomba, Spune, inimioară, spune* și recenta *Violete de Parma.*

Opereta *Colomba* semnifică un amplu imn senin și larg accesibil, dedicat păcii și prieteniei între popoare, tinereții concepută ca o stare a spiritului, bucuriei de a trăi și de a savura tot ceea ce reprezintă luminozitate, firesc, putere de muncă, dragoste nobilă și înălțătoare. Sau, altfel spus, *Colomba* este o operetă închinată optimismului și unui nou umanism, indestructibil legat de mersul spre mai bine al societății în care trăim.

Spune, inimioară, spune este o lucrare deosebit de inspirată, în care ne atrage atenția figura luminoasă a intelectualului român progresist în luptă cu un anume spirit cosmopolit, de tip fanariot.

Desigur că în acest context, de un vibrant patriotism, poeții Văcărești, contopiți pînă la identificare cu „creșterea limbii românești și a pariei cinstire"... ne emoționează profund. Meritul lui Elly Roman este de a fi fost *primul compozitor român* care a tălmăcit în limbajul inefabil al artei sonore acest *moment de excepție al culturii românești din trecut*, aducînd, în acest fel, și un sincer și tulburător omagiu oamenilor de omenie, ce au avut un rol hotărîtor la consolidarea spiritualității noastre solare.

Violete de Parma — operetă distinsă cu premiul Uniunii Compozitorilor pentru anul 1979, concepută pe un libret minunat al lui *Val Săndulescu* — se leagă tainic și trainic de figura legendară a lui *Costache Negri,* intelectual

progresist, pentru care ţelurile au fost *Independenţa românilor* şi *Unirea Principatelor.* Altruist şi plin de patos, cînd era vorba de a participa la rezolvarea marilor probleme ale poporului obidit, Costache Negri rămîne un simbol nepieritor al sufletului nostru, strălucind — vorba poetului — ca şi limba română, „prin timpii seculari"... Elly Roman a scris o *operetă lirică prin excelenţă.* Dincolo de o anume eufonie legată de romantismul francez se conturează o muzică românească, de o mare puritate, mai puţin „orientalizantă", în comparaţie cu aceea din opereta „Spune, inimioară, spune"... Armoniile rafinate — uneori de un subtil post-impresionism, contramelodiile delicate şi orchestraţia aerată, atît de latină în esenţa ei, caracterizează o muzică de o mare simplitate şi o cuceritoare limpezime coloristică. Desigur că elementele de umor, de comic, de euforie lipsesc în mare măsură. Fapt care a determinat pe unii critici să nu încadreze creaţia respectivă în genul propriu-zis al operetei. Dar, în zilele noastre, toate genurile muzicale au suferit metamorfoze şi, în acest sens, anumite întrepătrunderi nu înseamnă neapărat depersonalizare. Iar în cazul de faţă, — dimpotrivă — se poate vorbi de mult dorita *sinteză componistică* cu idei fecunde.

În afara acestor considerente se cuvine a spune, cu toată admiraţia pentru muzica lui Elly Roman, că opereta *Violete de Parma* este o compoziţie românească de o fină sensibilitate artistică.

Iată explicaţia constantei tinereţi spirituale a lui Elly Roman...

Doru Popovici

Recital Fernando Grillo

Lumea armonicelor naturale oferită de instrumentele de coarde poate lua dimensiuni ireale atunci cînd este generată de vibraţia „corzilor lungi". Este cazul contrabasului, instrument mult comentat, privit uneori într-un context hilar, ba chiar devenit personaj pentru unele subiecte de comedie ! Şi paradoxul poate continua dacă ne gîndim că de multe ori, „fiind furaţi" de aşa-zisele instrumente „elegante", uităm rolul fundamental pe care-l are contrabasul în orchestră, ca să nu mai vorbim de existenţa unui număr redus de curioşi care să se arate a fi tentaţi să-i descopere potenţele solistice.

În pofida tuturor acestor atitudini neutre sau chiar reţineri faţă de instrumentul „mai puţin elegant", au apărut în lumea muzicală specialişti în materie dornici să demonstreze contrariul. Unii au reuşit pe deplin, printre aceştia figurînd şi contrabasistul italian Fernando Grillo care a susţinut un recital extraordinar în ţara noastră, sîmbătă, 2 februarie, făcînd dovada stăpînirii depline a instrumentului şi a unei dăruiri artistice totale cu care a copleşit auditoriul prezent în Sala mică a Palatului R.S.R. Laureat al Concursurilor Internaţionale de interpretare ale Fundaţiei „Gaudeamus" şi la Darmstadt (R.F.G.), Fernando Grillo s-a făcut cunoscut în mai toate marile centre muzicale de pe glob. Ca dovadă a preţuirii talentului său stau lucrările unor însemnaţi compozitori de muzică contemporană cum sînt Xenakis, Feldman, Clementi, etc., dedicate valorosului instrumentist.

Programul prezentat de Fernando Grillo a constituit pentru publicul nostru un prilej de contact cu lucrări mai puţin cunoscute relevînd totodată şi preocupările componistice ale contrabasistului. Dornic de a pătrunde profund în noile orientări muzicale, nu numai ca interpret ci şi în calitate de creator, Fernando Grillo ne-a prezentat cîteva lucrări personale care denotă reale investigaţii în zonele inedite ale limbajului muzical. Cele patru lucrări prezentate s-au deosebit prin orientarea căutărilor, dar în acelaşi timp au dezvăluit amprenta comună a unui compozitor matur. Dacă în *Itesi,* lumea sunetelor fundamentale care generează universul armonicelor a venit din acea interferenţă a culturilor, sondată cu mare interes de mulţi compozitori contemporani, fiind particularizată în *Oeuvre V* prin realizarea unui ison pe care se brodează o melopee cu ecouri în folclorul spaniol, transplantat pe un teren al joncţiunilor culturale, în *Paperoles,* muzica minimală „clasică" s-a făcut simţită prin reminiscenţe postweberniene privite la o altă scară valorică, şi în final estetică, viziunea lărgindu-se în *Gstüss* care se realizează pe fondul unui teatru instrumental cu gesturi simbolice plecînd de la schimbarea poziţiei instrumentului şi a instrumentistului şi ajungînd în sfera intimă a introspecţiei.

O atmosferă asemănătoare cu cea din *Itesi* a fost continuată în *Awake,* lucrare semnată de K. Stockhausen, unde realul este părăsit intrîndu-se în zone onirice de stări posibile care se deschid spre infinit. Tot în această direcţie se plasează şi compoziţia lui Iancu Dumitrescu, *Medium II,* care în plus aduce tehnici noi de scordatură generînd sunete ce vin parcă din vremurile mitice pulverizate treptat de sonoritatea copleşitoare a unui gong. Două experienţe muzicale s-au dovedit a fi perfect stăpînite de instrumentist : cea a lui J. Cage din *Variaţiuni I,* care sondează o estetică „la marginea muzicii" trecînd dincolo de efecte şi cea semnată de Xenakis din *Theraps,* unde glissando-urile, cu puncte modale bine precizate şi perfect realizate de con-

trabasist, amintesc de lumea simbolurilor abstracte asociată semnificațiilor muzicale.

În fine, Fernando Grillo a demonstrat prin interpretarea *Imnului bizantin* de Doru Popovici și a lucrării *Piccole perle* de Giovanni Bottesini că știe să reliefeze expresiv frumusețea liniei melodice și s-o poarte în sferele esteticului dezvăluind fondul profund românesc din lucrarea lui D. Popovici și eleganța frazei italiene din muzica lui Bottesini. Așteptăm cu real interes un nou recital al excepționalului contrabasist.

Horia Șurianu

Treptele afirmării artistice

Un debut semnificativ în acest ciclu de recitaluri — tînărul Sergiu Năstase, un violonist robust, cu o tehnică ale cărei baze sînt corect și eficient puse (elocvent din acest punct de vedere în *Vals — Scherzo* de Ceaicovski), ba chiar o ușurință, o lejeritate care vădesc predispoziții virtuoze de îmbucurătoare perspectivă (*Melodii lăutărești* de Sarasate și *Capriciile 17* și *20* de Paganini). Sergiu Năstase demonstrează deci o bună școală violonistică la capitolul tehnicii și uneori are momente în care finisajul artistic lasă și el o impresie deosebită. În redarea prioritară a sensului muzical rezidă desigur dificultatea esențială și tînărul violonist pare că știe acest lucru și, mai ales, încearcă să-i dea importanța cuvenită.

Momentele de sensibilitate (deocamdată mai puține decît s-ar cuveni sau, mai bine zis, mai timid exprimate decît ar fi de dorit) și maniera viguroasă de a cînta la vioară, sînt calități care dacă sînt bine echilibrate pot da rezultate fericite. Pentru primul său recital, Sergiu Năstase se dovedește un talent promițător, a cărui evoluție trebuie urmărită și încurajată.

Cvartetul de coarde *Eutherpe*, alcătuit din instrumentiști de frunte ai Filarmonicii ieșene, formație constituită relativ de puțin timp, a debutat semnificativ la Sala mică. Depășind ca medie de vîrstă condiția debutului, cvartetul Eutherpe se dovedește cu atît mai închegat artisticește. De fapt nu e nimic surprinzător aici : fiecare component al formației este un instrumentist de calitate posedînd deja o experiență anterioară importantă. Remarcabile sînt într-adevăr sudura, comuniunea specifică pe care o reclamă muzica de cameră și nivelul deosebit de ridicat al realizării tehnice și artistice pe care-l vădește cuartetul Eutherpe. Membrii formației — Marcian David, vioara I, Alexandru Diaconu — vioara a II-a, Constantin Stanciu, violă și Grigore Marcovici, violoncel — etalează o gamă completă a mijloacelor instrumentale, un spirit riguros în modul în care gîndesc și realizează muzica și de aici vine senzația că formația lor este rodată în foarte multe concerte deși realitatea este alta. Și repertoriul primului recital bucureștean a fost inspirat : *Cvartetul nr. 5* de Wilhelm Berger, una dintre cele mai frumoase lucrări ale compozitorului, în genul cameral, *Cvartetul nr. 10* de Șostakovici și *Cvartetul nr. 3* de Brahms. Ascultîndu-le am avut impresia, repet, că am în față un cvartet de notorietate, astfel că debutul bucureștean poate fi socotit ca o strălucită afirmare. Apărînd sub egida Filarmonicii „George Enescu" în cadrul ciclului „Treptele afirmării artistice", am consemnat recitalul lor la respectiva rubrică a Revistei MUZICA, dar sper că această conjunctură să fie cît de curînd corectată. Cvartetul Eutherpe vine să împlinească, printr-o notă de probitate profesională și calități ale unei sonorități de excepție, peisajul muzicii camerale românești și merită o considerație corespunzătoare din partea organizatorilor vieții de concert, a criticii și a publicului.

Dan Scurtulescu

Costas Cotsiolis

La 23 de ani, chitaristul grec Costas Cotsiolis posedă un palmares artistic impresionant, care îl plasează printre personalitățile de seamă ale instrumentului său.

Laureat a numeroase concursuri internaționale din Franța, Italia sau Spania, elev al lui Andres Segovia și apoi el însuși solicitat să conducă, în calitate de profesor, seminarii internaționale de prestigiu, director artistic al Festivalului și Seminarului Mondial de chitară clasică de la Volos, Costas Cotsiolis își continuă în același timp studii superioare muzicale, dorind să se dedice de asemenea compoziției și dirijatului.

Am dorit să oferim cîteva spicuiri din biografia sa artistică, pentru că ele întregesc imaginea despre un artist de o fascinantă prezență, un muzician în adevăratul sens al cuvîntului, pentru care laudele nu sînt ditirambi adunați laolaltă de impresari doritori să-și plaseze marfa, ci reflectarea în planul verbului a unor impresii deosebite, născute în contact cu arta sa.

Ateneul Român s-a dovedit neîncăpător la recitalul pe care l-a susținut. Cu sala arhiplină, cu scaune pe scenă, am retrăit ambianța evenimentelor memorabile. S-ar putea obiecta de unii sceptici că masiva prezență a tineretului era determinată de întîlnirea cu chitara. Dar chitara aceasta, cu măiestrie mînuită, ne oferea, în transcripție, o celebră sonată de Scarlatti sau preludiul, fuga și allegro în Re major de Johann Sebastian Bach, ca și muzici de Enrique Granados, de japonezul Y. Yokoo, de olandezul Leo Brouwer. Și am ascultat cu încîntare adevărate sonorități de clavecin în interpretarea lui Scarlatti sau Bach, am descoperit timbrurile instrumentelor stră-

vechi tradiţionale japoneze, am avut confirmate infinitele posibilităţi expresive ale chitarei, acest instrument atît de onorat de trecute civilizaţii şi care astăzi, din păcate, este asociat în conştiinţa multora cu prozaice acompaniamente de cîntecele searbede, sărace sub aspect muzical.

Lucrările lui Barrios-Mangoré, cuprinse în partea a doua a recitalului, i-au oferit interpretului revelarea întregului său bagaj tehnic şi expresiv. O muzică în care pitorescul se învecinează cu trăirea interiorizată a sentimentelor, în care virtuozitatea devine formă, definindu-se, ca şi în cazul multora dintre capodoperele barocului, drept generatoare a unei gîndiri estetice clare. Solicitînd din partea interpretului o extrem de riguroasă profesionalitate, muzica lui Barrios-Mangoré a reprezentat o culminaţie în evoluţia tînărului muzician din Atena. Aplauzele furtunoase care l-au însoţit de-a lungul întregului recital au reprezentat o cuvenită răsplătire din partea publicului bucureştean, care îl aşteaptă cu siguranţă, şi pe viitor cu aceeaşi căldură.

Vladimir Popescu-Deveselu

TIMIŞOARA

Noul an a debutat la Filarmonica „Banatul" din Timişoara cu un concert mai puţin obişnuit intitulat „De la Baroc la... Jazz", atrăgător prin însăşi factura lui, cît şi prin protagonişti : Cvintetul de alămuri „Armonia" al Filarmonicii „George Enescu" din Bucureşti şi jazzmann-ul Johnny Răducanu. Dar publicul, pasionat în general de muzica uşoară, jazz sau folk, nu a fost atras de o astfel de evoluţie concertistică la care organizatorii au scontat desigur pe o sală arhiplină.

În schimb cei care nu au fost de faţă la ultimul simfonic al lunii ianuarie au fost lipsiţi de un adevărat eveniment artistic. Violoncelistul sovietic Mihail Homitzer şi tînărul dirijor Cristian Mandeal au fost cei care au contribuit din plin la impunerea concertului în rîndul reuşitelor stagiunii.

Homitzer este un artist în adevăratul sens al cuvîntului, el cîntă degajat de problemele tehnice, dedicîndu-se expresiei, urmăreşte redarea conţinutului emoţional prin reconstruirea, frază cu frază, a compoziţiei pe care şi-a propus să ne-o prezinte. Reieşită dintr-o sensibilitate profundă, dinamica pe care a abordat-o nu a trecut neobservată de orchestră şi în primul rînd de dirijor care a sesizat intenţiile solistul, reacţionînd cu promptitudine la fina diferenţiere a nuanţelor cît şi la varietatea agogicii date *Variaţiunilor pe o temă rococo* de P. I. Ceikovski.

Calităţile tînărului şef de orchestră ni s-au revelat deja cu prima piesă a programului, *Prologul simfonic „Bălcescu"*, o lucrare relativ recentă, prezentată acum în primă audiţie la noi, a veneratului mestru Zeno Vancea. Dirijorul Cristian Mandeal a intuit bine forţa expresivă a fondului liric preponderent al lucrării cît şi dramatismul ei latent.

În *Simfonia a IV-a „Romantica"* de Anton Bruckner, dirijorul a întrecut aşteptările. Inclusă în repertoriul orchestrei noastre de mai bine de un sfert de veac, simfonia nu a căpătat poate nicicînd o atît de inspirată şi captivantă interpretare. Dirijorul se lasă purtat de larga respiraţie brucknerieană, rămînînd însă mereu lucid, urmărind printr-o gestică clară şi sugestivă toate amănuntele, construind cu dibăcie arhitectura somptuoasă a sonorităţilor şi şlefuind cu migală cele mai mici creşteri sau descreşteri, neomiţînd nici omogenitatea întregului.

Damian Vulpe

Recenzii

Autobiografie

Cartea lui János Breuer intitulată *Treisprezece ore cu Pál Kadosa* * se cere prezentată în coloanele acestei reviste în primul rînd pentru tangenţele ei cu muzica românească, personalităţile şi istoria ei.

Iată-le :

1. În 1921, Kadosa a compus un *Dans românesc* care s-a editat la New York. Faptul că în acel moment istoric — curînd după dezmembrarea monarhiei dualiste şi unirea Transilvaniei cu România — Kadosa şi-a materializat simpatia pentru români creînd acest dans şi difuzîndu-l în străinătate, este cît se poate de semnificativ şi pentru curajul lui politic. Pe de altă parte însă, cunoscînd valoarea operei lui Kadosa, avem toate motivele să credem că lucrarea este interesantă şi sub aspect strict muzical şi ca atare recomandabilă pianiştilor români.

2. La 23.10.1940, cînd, curînd după Dictatul de la Viena, la Budapesta, pianistul Kadosa a interpretat *Dansul românesc nr. 1* de Bartók. Şi acest moment biografic trebuie apreciat în contextul istoric respectiv.

3. Întrebat despre activitatea sa didactică desfăşurată la Academia de Muzică din Budapesta şi despre elevii săi de compoziţie, Kadosa o menţionează cu calde cuvinte de apreciere pe Hilda Jerea care a studiat la el ca bursieră, recomandată fiind de dr. Petru Groza.

4. Vorbind despre destinul sinuos al muzicii lui Bartók în Ungaria, Kadosa evocă acel concert istoric din 1950 cînd a cîntat, în primă audiţie în Ungaria, cu István Antal, *Concertul pentru două piane şi orchestră* al compozitorului maghiar decedat în 1945.

Aceasta a fost „luarea de cuvînt" la „dezbaterea Bartók" din anii 1949—1950 în cursul căreia au fost stigmatizate lucrările „formaliste" ale compozitorului printre care se număra, bineînţeles şi Concertul în cauză, care este prelucrarea americană a *Sonatei* pentru două piane şi percuţie. Dirijorul acestui concert-manifest, consemnat ca atare în analele vieţii

muzicale ungare, și care a contribuit efectiv la „reabilitarea" estetică a lui Bartók în Ungaria, a fost Constantin Silvestri.

Dincolo de aceste momente de interes românesc, caracteristice pentru omul și artistul Kadosa, cartea ne reține atenția mai ales prin asiduitatea și eficiența muncii de cercetare muzicografică prin care istoricul Breuer s-a pregătit pentru a se întreține cu interlocutorul său, figură proeminentă a muzicii și vieții muzicale din Ungaria. Sub acest aspect cartea este cu totul excepțională ! „Reporterul" trebuie să fi muncit pentru fiecare oră de interviu cel puțin o sută de ore, prelucrînd mii de cronici și afișe păstrate în diferite arhive și biblioteci, documentația în mare parte inedită a diferitelor mișcări artistice și sociale la care Kadosa a participat, fiecare rînd al literaturii maghiare și străine de specialitate care se ocupă de viața și muzica sa, corespondența și amintirile mai tuturor personalităților din Ungaria și de peste hotarele ei care au întreținut sau întrețin și azi cu el legături prietenești sau de colaborare (nota bene, Kadosa este un compozitor cîntat și editat în străinătate încă din anii '20 ; el a deținut vreme îndelungată funcții de mare răspundere și în viața muzicală internațională, printre care de exemplu și acea de președinte al consiliului muzical din organizația internațoinală de apărare a drepturilor de autor CISAC !). Documentația luxuriantă a lui Breuer uneori pare să-l copleșească pe compozitor care adesea este nevoit să răspundă cu un regretabil „nu-mi amintesc". Dar și cînd își amintește, răspunsurile sale sînt cuceritoare mai ales datorită sincerității care le caracterizează. Ca oamenii cu adevărat mari și foarte înțelepți, acest *great old man* al muzicii contemporane ungare știe prea bine că nimic nu este mai important, nici prestigiul, nici monumentul pe care ți-l ridici o viață întreagă, decît adevărul cel mai adevărat. Căutînd mereu acest adevăr, el respinge orice laudă care, după părerea sa foarte autocritică, nu i se cuvine, judecă cu o luciditate nemiloasă lucrările sale primite la vremea lor cu cronici măgulitoare, refuză prilejul de a se reabilita în legătură cu lucrările sale create sub impulsul esteticii jdanoviste sau cu erorile sale ideologice din acea perioadă, asumîndu-și pentru ele întreaga răspundere : „nu, nu a fost nici o constrîngere externă, *eu* am încercat să-mi ies din piele, să-mi simplific excesiv mesajul și mijloacele de exprimare". La sfîrșitul volumului, Kadosa mărturisește cu o sinceritate și simplitate copleșitoare :„Cu cît sînt mai bătrîn, cu atît mai mult observ tot ce e negativ în cariera mea. De aici — obișnuiesc să spun — se poate trage concluzia că nu e bine să îmbătrînești. Cu cît cunosc mai multă muzică, mai multă muzică mare, cu atît consider mai puțin important ceea ce am făcut eu".

Cititorul acestei cărți excepționale se întreabă : oare cîți compozitori contemporani au avut onoarea de a se întîlni în felul acesta cu „eul lor istoric", creionat cu atîta trudă și pricepere de un muzicolog ? Și cîți dintre ei ar rezista tentației de a mai retuşa ici-colo, cu prilejul unui asemenea interviu-testament eventualele pete ale biografiei lor ?

Breuer își încheie volumul cu un loc comun : „mulțumesc pentru convorbire". Sîntem convinși că numai modestia l-a împiedicat să consemneze că și Kadosa i-a mulțumit pentru acest prilej de a contribui la stabilirea, pentru posteritate, a adevărului cel mai adevărat cu privire la viața și opera lui.

* *Tizenhárom óra Kadosa Pállal.* Zenemükiadó, Budapest, 1978, 175 p.

Francisc László

Prezențe românești

După marele succes repurtat cu prilejul turneului întreprins în Franța cu doi ani în urmă, Orchestra simfonică a Filarmonicii din Cluj-Napoca a fost invitată pentru un nou turneu de 15 concerte, susținute în decurs de 15 zile, între 31 ianuarie și 15 februarie 1980. Început în orașul alpin Grenoble, din sud-estul Franței, itinerarul concertelor a continuat la Bourges, Montélimar, Créteil, Annecy, Aix-les-Bains, Orléans etc., pentru a atinge Parisul și a se încheia la Valence, din nou în sud-estul țării. Programele au avut structuri variabile, incluzînd cîte două sau trei lucrări dintr-o listă care a cuprins *Rapsodia română nr. 2* de George Enescu, *Simfonia nr. 3 în Mi bemol major („Eroica")* de Beethoven, *Simfonia nr. 8 în si minor („Neterminata")* de Schubert, *Simfonia nr. 9 în mi minor („Din lumea nouă")* de Dvorak, suita *Tablouri dintr-o expoziție* de Musorgski-Ravel, *Concertul pentru orchestră* de Bartók, *Les Métaboles* de Henri Dutilleux și *Concertul pentru vioară și orchestră în Re major* de Brahms. Concertele au fost dirijate în majoritate de către Emil Simon, cu excepția a trei dintre ele, la care bagheta a fost deținută de tînărul dirijor francez Serge Zehnacker, director artistic al Festivalului tinerilor muzicieni de la Evian. Solist în Concertul de Brahms a fost violonistul clujean Andrei Agoston, laureat al mai multor concursuri internaționale.

Succesul obținut de colectivul Filarmonicii din Cluj-Napoca la acest turneu a fost din nou remarcabil. Presa franceză a publicat numeroase recenzii extrem de elogioase, sub tituri ca : *Debut strălucit al turneului Filarmonicii române din Cluj-Napoca, Filarmonica din Cluj-Napoca, o orchestră superbă, Lecția de muzică a orchestrei transilvănene, Un succes popular confirmat, Revelația unui remarcabil violonist : Andrei Agoston.* Astfel, ziarul „La République du Centre" din Orléans a publicat, sub semnătura lui Jean-Pierre Chalet, următoarea concluzie de cronică : „Numeroșii auditori care s-au deplasat la concert au explodat în aplauze. Orchestra transilvăneană le-a oferit un concert de neuitat, dar și un model de perfecțiune, de seriozitate, de muncă : o veritabilă lecție de muzică". În același articol, referindu-se la repetiția publică a concertului de la Orléans, autorul notează : „Repetiția ne-a revelat pe marele șef de orchestră care este Emil Simon. Oricine poate desigur, după dorința sa, să găsească anumite defecțiuni la un pasaj. Simon lucrează însă

asupra calității expresiei ; lăsînd la o parte, pe alocuri, precizia deplină a unor *pizzicatti*, el preferă să urmărească forța de convingere a frazării, omogenitatea timbrală. În ciuda oboselii după o lungă călătorie, el a atins în Schubert și Enescu o calitate uimitoare. Cît despre concertul din aceeași seară, a fost mai mult decît un succes : un triumf". În ziarul „Le Dauphiné libéré" din Grenoble, criticul Louis Garde își începe astfel cronica : „O sală arhiplină... un public entuziast, cucerit, ovații fără sfîrșit pentru un concert care va marca stagiunea 79—80... De la început, cu Enescu s-a stabilit un climat excepțional, atît de evidentă este contopirea între interpreți și autor". În continuare, vorbind despre interpretarea *Concertului pentru orchestră* de Bartók, menționează : „Emil Simon atinge un maximum de eficacitate într-o impresionantă îmbinare de convingere și de rigoare. Este totodată prilejul, pentru muzicienii din orchestră, de a-și demonstra perfecțiunea instrumentală, dat fiind că fiecare instrumentist este solicitat, pe rînd, să se afirme ca solist în acest concert „pentru orchestră". Același Louis Garde, într-o cronică dedicată celui de-al doilea program susținut la Grenoble, scria : „Acest concert a oferit publicului privilegiul de a descoperi în persoana lui Andrei Agoston (solist în Concertul de Brahms) un minunat tînăr violonist, absolut necunoscut în Franța, a cărui remarcabilă interpretare de o impresionantă maturitate, a fost servită de o natură desăvîrșită de muzician și de instrumentist : frumusețea sonorității, autoritatea trăsăturilor de arcuș, un simț foarte exact al dozajului culorilor și contrastelor, o virtuozitate fluidă și o justețe riguroasă, subordonată unei expresii deopotrivă sobre și vehemente". Iar Claude Bandieri scrie următoarele despre solistul concertului în „Le Journal" din Grenoble : „O revelație luminoasă, aceea a unui violonist de 32 de ani, necunoscut în Franța, care s-a impus cu strălucire într-o capodoperă romantică arhicunoscută, *Concertul de vioară* de Brahms... un Brahms strălucitor, parcă revigorat".

Într-o corespondeță din Annecy, semnată M.M.L. și publicată în „Le Dauphiné" (Haute-Savoie), se remarcă în concluzie : „Au fost omagiați corniștii din „Eroica", alături de compartimentele oboaielor, clarinetelor și trombonilor în simfonia „Din lumea nouă", care — împreună cu coardele, atît de numeroase, ale ansamblului — au prilejuit auditoriului o seară pe cît de originală, pe atît de înălțătoare, datorită acestei comunicări directe cu opere de seamă ale repertoriului, avînd o forță de comunicare universală".

E.E.

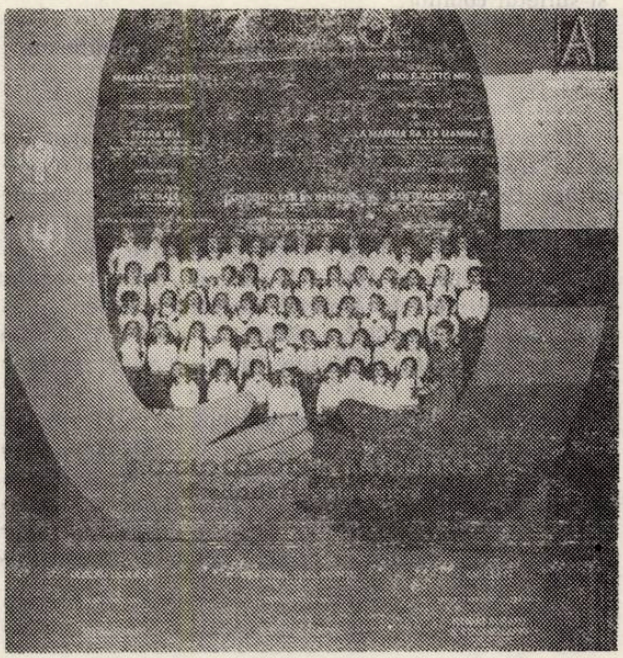
★

★ ★

În fiecare an în luna noiembrie, Bologna răsună de cîntece luminoase, de cîntece pentru copii, interpretate de copii. Este vorba de festivalul de frumoasă tradiție *Zecchino d'oro*, dedicat celor mici.

Dar *Zecchino d'oro* nu este decît una dintre manifestările culturale desfășurate sub directa îndrumare a Academiei Antoniano cu sediul la Bologna, care pentru a stimula și anima pașii tinerilor și copiilor către artă, își desfășoară activitatea pe multiple planuri.

Astfel, în cadrul acestei instituții artistice și de binefacere — căci unul din scopuri este să ajute familiile copiilor nevoiași — se predau cursuri de :



dicție, recitare, mimică, dans clasic, canto, istoria teatrului și a cinematografului, scenografie etc. Aici s-a format și „Piccolo coro dell'Antoniano", cor care participă la spectacole și emisiuni de radio-televiziune și care a realizat de-a lungul anilor, numeroase discuri cu muzică pentru copii.

Tot Academia Antoniano organizează în fiecare an în luna martie „sărbătoarea mamei", o festivitate artistică transmisă în direct de televiziune, în cadrul căreia are loc și finala unui concurs de interpretare muzicală pentru copiii talentați din întreaga Italie. Această „sărbătoare a mamei", amplă și emoționantă emisie-spectacol, este foarte îndrăgită de public și întotdeauna așteptată cu bucurie și nerăbdare.

Piccolo coro dell'Antoniano, participă la fiecare ediție a festivalului *Zecchino d'oro* cu același mare succes, înnoit an de an. Din cadrul corului și din afara lui se selecționează micii soliști ai concursului. Pînă în anul 1978, *Zecchino d'oro* era un concurs național de muzică pentru copii, dar odată cu anul internațional al copilului, organizatorii au hotărît ca această manifestare artistică să se transforme într-un concurs deschis tuturor țărilor, iar anual, vor participa între patru sau cinci țări străine, așa încît România va fi din nou solicitată peste cîțiva ani.

În anul 1979, la cea de a 22-a ediție — și totodată la prima internațională — a festivalului *Zecchino d'oro*, — juriul a selectat și melodia românească — aparținînd compozitorului Alexandru Pașcanu — intitulată „În tabără", pe versuri de Georgeta Moraru.

Încredințată spre interpretare micuței soliste Silvia Dall'olio și corului de copii, melodia compozitorului Alexandru Pașcanu în versiunea italiană intitulată *Con sole tutto mio*, s-a bucurat de un real succes și a obținut premiul II, *Zecchino d'argento*.

Este un succes al muzicii românești, succes a cărui veste, am primit-o cu multă bucurie ca pe o contribuție artistică — mesaj de seninătate — în cadrul acestei manifestări luminoase a cîntecului curat, ca și sufletul copiilor.

Camelia Dăscălescu

„Un eveniment muzical de înaltă ținută a avut loc seara trecută, la Vegari's State Theatre, cînd Cambridge Concert Association a prezentat cvartetul de coarde „NAPOCA" din România". Comentariul apărut în The Daily Jeffersonian, Cambridge, Ohio, din 23 ianuarie 1980, se referă la primul concert susținut în Statele Unite ale Americii de către cvartetul clujean alcătuit din Ștefan Ruha — vioara I, Vasile Horvath — vioara II, Vasile Fulop — violă și Jacob Dula — violoncel.

Formație de renume internațional, a cărei valoare a fost confirmată, în cei 16 ani de existență, prin succesele repurtate în nenumărate turnee, (Italia, Germania, Ungaria, Belgia, Anglia, Bulgaria, Cehoslovacia, Olanda) prezențe onorifice în cadrul unor Festivaluri de muzică de cameră din țară (Brașov, Sibiu) și din străinătate (Franța, Belgia, Iugoslavia) precum și prin decernarea titlului de Laureat al Concursului internațional de muzică de cameră de la Liège — Franța, ediția 1969, cvartetul „NAPOCA" a susținut în America patru concerte ce s-au bucurat de un deosebit succes. Programul pe care artiștii români l-au prezentat publicului american a cuprins : *Cvartetul nr. 6* de Wilhelm Berger, *Cvartetul nr. 2* de Charles E. Ives, *Cvarțetul op. 73 nr. 3* de Dimitri Șostakovici, *Cvartetul op. 51 nr. 2* de Brahms, *Cvartetul op. 76 nr. 4* de Haydn, *Cvartetul op. 18 nr. 3* de Beethoven, *Cvartetul op. 10* de Barber, *Cvartetul op. 10* de Debusy, și *Cvartetul op. 29 nr. 1* de Schubert. Deosebit de amplu, de variat, de dificil, acest program — dacă ar fi să vorbim prin aprecierile cronicarilor — a fost prezentat, de fiecare dată impecabil. „Nu credem să fi auzit pînă acum un cvartet (formație) mai bun decît acesta !" își continuă cronica „The Daily Jeffersonian". Pentru ca Peter J. Davis de la celebrul „New-York Times" (4 februarie 1980) să afirme că „atît ca interpreți aparte, cît și ca formație unită, cvartetul „NAPOCA" s-a dovedit a fi de cea mai înaltă clasă".

Cristina Bohaciu

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

Dr. Vasile Tomescu

MUSICA DACO-ROMANA

CORNU*)

La présence, dans les coutumes thraces, du cor, *cornu, cornus,* κέλας comme instrument servant à donner des signaux est attestée relativement à la cour du roi Seuthès (voir, dans le présent ouvrage, le Tome Ier, pp. 431—432 et *supra* la Ve Partie, Chap. 3 § ε et Chap. 4) par Xénophon, 427 env. —355 av.n.è.

ANABASIS LIVRE VII, CHAPITRE III

32. „Seuthès s'étant levé épuisa une corne de vin en même temps que Xénophon et tous les deux en répandirent les dernières gouttes. Après cela, on vit entrer des gens qui, en guise de flûtes, avaient des cornes pareilles à celles qui servent à donner le signal". L'instrument paraît avoir été inventé par les Étrusques, comme l'atteste, au IIIe siècle de n.è., Athénée de Naucratis, *Deipnosophistes, Livre quatrième, Chapitre XXIII* [234] : „Ce sont les Tyrrhéniens qui ont inventé les cornets et les trompettes".

Quant à l'usage du cor chez les Daces, même avant leur contact avec la culture romaine, dans le cadre de laquelle les instruments à vent atteignirent un stade de développement très avancé non seulement sous l'aspect de leur fabrication, mais aussi en ce qui concerne l'art interprétatif, il est affirmé par Grigore Tocilescu, qui cite parmi les objets provenant de la Dacie préromaine [235] : „*Des cors de guerre* larges par-devant et couverts d'ornements, ayant aussi une anse pour une chaîne qui servait à les suspendre à l'épaule" ; malheureusement, des preuves matérielles ne sont pas parvenues jusqu'à nous. Toutefois, l'histoire nous a ménagé un texte qui peut constituer une preuve de l'existence, chez les Daces, d'artisans qui savaient fabriquer des cors en tant qu'instruments musicaux : il s'agit de l'épigramme attribuée à l'empereur Hadrien (76—138), fils adoptif et successeur de Trajan, se référant aux trophées que ce dernier enleva aux Daces, dont un cor fait d'une corne d'urus, travaillé artistement. Le texte fait partie de la célèbre ANTHOLOGIA PALATINA, recueil d'épigrammes grecques, conservé dans le *Codex P. 23* à la *Bibliothèque Palatine* d'Heidelberg.

Après son débarquement en Antioche en 114 pour son expédition contre les Parthes, Trajan offre un double trophée au dieu Casios — nommé ainsi du nom de la colline et du temple érigé près de l'embouchure de l'Oronte — pour la réussite de la campagne [236].

ΑΔΡΙΑΝΟΥ

Ξηνὶ τόδ' Αἰνεάδης Κασίῳ Τραϊανὸς ἄγαλμα,
κοίρανος ἀνθρώπων κοιράνῳ ἀθανάτων,
ἀνθετο, δοιὰ δέπα πολυδαίδαλα καὶ βοὸς οὔρου
ἄσκητὸν χρυσῷ παμφανόωντι κέρας,
ἔξαιτα προτέρης ἀπὸ λητίδος, ἧμος ἀτειρὴς
πέρσεν ὑπερθύμους ὦ ὑπὸ δουρὶ Γέτας.
Αλλὰ σὺ οἱ καὶ τήνδε, Κελαινεφὲς, ἐγγυάλιξον
κρῆναι ἐϋκλειῶς δῆριν' Αχαιμενίην,
ὄφρα τοι εἰσορόωντι διάνδιχα θυμὸν ἰαίνῃ
δοιὰ, τὰ μὲν Γετέων σκύλα,τὰ δ'Αρσακιδέων.

ADRIANI [237]

„Jovi AEneades Casio hoc Trajanus ornamentum,
dominator hominum dominatori immortalium,
dedicavit, bina pocula artificiosa, et bovis uri
decoratum auro fulgente cornu

* Du volume *Musica Daco-Romana*, Tome II (en préparation). En français par Tatiana Nichitin.

[234] *Banquet des Savans*, éd. cit., Tome second, p. 189.

[235] *Dacia înainte de Romani*, p. 809.

[236], [238] *Anthologie grecque* / Première partie / *Anthologie palatine* Tome III Livre VI Texte établi et traduit par Pierre Waltz. Deuxième édition Paris, Société d'édition „Les belles lettres" 1960, p. 160/*332*.

[237] EPIGRAMMATUM / ANTHOLOGIA PALATINA CUM PLANU DEIS ET APPENDICE NOVA /../ INSTRUXIT FRED. DÜBNER GRAECE ET LATINAE VOLUMEN PRIMUM / PARISIIS / Editore Ambrosio Firmin Didot Instituti Imperiali Franciae Typographo M DCCC IXIV *Caput VI* (p. 218).

electa priore ex praeda, quum indefati gabilis
perdidit superbos sua sub hasta Getas.
At tu ei etiam hanc, Obscure-nubilans, tribue
ut absolvat gloriose pugnam Achaemeniam,
quo tibi adspicienti bifariam gaudeat animus
de-duobus, et Getarum spoliis
et Arsacidarum".

D'HADRIEN [238]

„À Zeus Casios, Trajan, descendant d'Énée, a consacré cette offrande, hommage du maître des hommes au maître des immortels. Ce sont deux coupes artistement ciselées et une corne d'auroch incrustée d'or tout resplendissant, prémices du butin qu'il a fait récemment, lorsque, sous ses coups répétés et sous le poids de ses armes, il a écrasé les Gètes pleins d'orgueil. En retour, dieu des sombres nuées, accorde-lui de terminer glorieusement la campagne qu'il entreprend contre les Achémenides, pour que ton coeur puisse se réjouir à la vue d'un double trophée, fait des dépouilles des Gètes et de celles des Arsacides".

Les vers ci-dessus, écrits par Hadrien, sont mentionnés également dans le *Lexique* de Suidas, sous le vb. Κάσιον ὄρος.

Ainsi il nous est confirmé que les Daces connaissaient l'art de travailler les cornes d'*urus (bos primigenius)*, leur donnant des formes utiles et les garnissant d'or, art décrit par César lorsqu'il parle de la forêt Hercynienne, voisine du pays des Daces :

C. JULI CAESARIS COMMENTARII RERUM IN CALLIA GESTORUM VII/COMMENTARIUS VI

28 „Amplitudo cornuum et figura et species multum a nostrorum boum cornibus differt. Haec studiose conquista ab labris argento circum cludunt atque in amplissimis epulis pro poculis utuntur".

J. CÉSAR COMMENTAIRES SUR LA GUERRE DES GAULES / LIVRE VI/V

„Les cornes de l'urus, par leur ampleur, leur forme et leur nature, diffèrent beaucoup de celles de nos boeufs. Les Germaines les recherchent, en garnissent les bords en argent et y boivent dans leurs festins d'apparat".

Les poètes roumains ont évoqué maintes fois de tels moments attestés historiquement ; ainsi, chez Costachi Stamati (n. 1786) on trouve les vers suivants :

FIICA LUI DECEVAL ŞI ARMIN CÂNTĂREŢUL [239]

Cîndu gonea din munte
Deceval Eroul cu cîini indrăsneţi /.../
De-a cornului ţipăt
Codrul răsuna

[239] *Musa românească*, p. 12.

LA FILLE DE DÉCÉVAL ET ARMIN LE CHANTEUR

Lorsque Décéval le Héros
Descendait la montagne avec ses chiens hardis /.../
La forêt résonnait
Du cri de son cor.

Une image pareille est présentée par Mihai Eminescu dans une ballade écrite dans l'esprit des chants populaires :

MUŞATIN ŞI CODRUL [240]

185 Dar vrăjit eu sunt de mult
Pînă cînd o să ascult
Răsunînd din deal în deal
Cornul mîndru triumfal
Al craiului Decebal

MUŞATIN ET LA FORÊT

Je resterai ensorcelé
Jusqu'au moment où j'entendrai
Sonner de colline en colline
Le cor splendide, triomphal
De notre grand roi Décébal

ou dans un épisode avec des héros réels ou mythiques de la Dacie ancienne, dont „la Lune, fée de la Dacie", qui „vient au festin des dieux" :

MEMENTO MORI

(601) Cîte-odată-un corn de aur
ei răsună-n depărtare
Trezind sufletul pădurii, codrilor adînci
cîntare
Quelquefois ils sonnent du cor au loin
Et réveillent l'âme de la forêt profonde

Parmi les instruments musicaux décrits, au siècle dernier, par T. T. Burada, le cor témoigne, par la manière dont on le fait et par le caractère pastoral de son emploi, d'une origine archaïque, rappelant ainsi des aspects confirmés par l'histoire comme étant propres aux Daces. „Le cor — écrit Burada [241] — est fait d'une corne de boeuf ; on le fait aussi en bois de sycomore ou de bouleau ou d'autres essences, lui donnant une forme demi-circulaire et le liant avec de l'écorce de cerisier ou de bouleau ; de tels cors sont beaucoup plus grands que ceux qu'on fait de cornes de boeuf. On ne trouve plus des cors de cette espèce que chez les gardes forestiers de Bucovine [Fig. 210].

Un cor en os, de 9,6 cm., au diamètre de 2,1 cm., ayant un orifice latéral, fut découvert dans l'habitation gète de Răcătău de Jos, dé de Bacău (Ier siècle av. n. è. — Ier siècle n.è.

[240] M. Eminescu, *Opere* / VI / *Literatura popul* Édition critique soignée par Perpessicius, Bucar Editura Academiei Republicii Socialiste România 19 p. 102.

[241] *Cercetări asupra muzicii ostăşeşti la români*, 1 Fig. 12, 13, 14.

la pièce se trouve au Musée de la Musique Roumaine de Bucarest, Salle 1, Vitrine 4 [Fig. 211].

Chez les Romains, les *cornicines* remplissaient leur office aux occasions suivantes : les sacrifices religieux, les pompes triomphales, les signaux donnés lorsqu'on entrait dans une ville ou lorsqu'on relevait la garde de nuit, *vigiliae* (moment marqué par les *cornicines*, comme Végèce l'atteste, tandis que le commencement de la garde était annoncé par les *tubicines*). Au *Museo Etrusco* (Villa Giulia) de Rome on peut voir un cor recourbé de bronze, datant du Ve ou IVe siècle av.n.è. (Salle 14, No d'inv. 51216), prototype de la catégorie d'instruments de ce genre. Parlant des instruments musicaux utilisés par les Romains, Teodor T. Burada se réfère au *Cornu* [242] lequel „était fait au début d'une corne de boeuf *(ex bubulo cornu)* ensuite en métal, ayant une forme recourbée *(reflexum ex aere recurvo)*, ses sons étant rauques *(rauca)*".

Les monuments érigés pour éterniser la victoire des Romains, conduits par Trajan, sur les Daces confirment d'une manière très éloquente le rôle des cornistes dans différentes phases de ces dramatiques combats, dans leur préparation et dans la célébration du triomphe. Ainsi, si l'hypothèse formulée par Grigore Tocilescu concernant la base de l'édifice nommé *Tropaeum Traiani*, érigé en Dobroudja en 103, notamment [243] : „Ici on pouvait fixer des enseignes, des instruments à vent ou quelques lances",n'est pas suivie de détails probateurs, les deux métopes dont il sera question ci-dessous — en conservant la numérotation donnée par ce même érudit roumain — nous fournissent des détails extrêmement importants pour la connaissance de la forme et de la fonction du cor dans l'activité militaire des Romains :

MÉTOPE Nd XI. *Trois cornicines en marche à droite* [Fig. 212].

La pièce est très corrodée. Le corniste de gauche porte la cotte de mailles écaillée, *lorica squamata*, et les deux autres des cottes de mailles simples. Toutes ces cottes ont, en bas, quatre rangs de franges en cuivre. Le premier corniste a un poignard, *gladius*, suspendu par une courroie faite de plaques carrées, les autres sont armés de sabres courts. Les cors sont terminés en haut par un pavillon en forme d'entonnoir et sont tenus avec la main gauche, au-dessous du bocal ; la main droite est appuyée sur une baguette transversale saillante des deux côtés et jointe au bocal ; la baguette conserve des traces d'ornements. Les plans se distinguent clairement et les superpositions sont correctes. La réalisation artistique de la métope appartient à l'ainsi-nommée *Manière I*, caracterisée par une présentation frontale et par le relief plat des figures, par des surfaces lisses ou modelées en volumes égaux, par la tendance de remplir tout l'espace de figures.

MÉTOPE No XLI. *Trois cornicines en marche à droite* [Fig. 213].

La pièce est en meilleur état. Les instrumentistes portent la cotte de mailles, avec deux rangs de franges de cuir en bas, les épaules couvertes de larges *focales* dont les plis forment trois larges bandes imbriquées ; leur pantalon a une bande horizontale au-dessous du genou. La tunique est ceinte d'une courroie étroite, à laquelle est suspendu, sur la hanche droite, un *gladius*. Les soldats sont nu-tête, les cheveux de celui qui se trouve au milieu sont bouclés, tandis que les cheveux des deux autres sont disposés en mèches fines, parallèles. Les instruments sont tenus de la main gauche au-dessous du bocal, tandis que la droite tient la barre transversale ornée de rosettes. Cette barre traverse la courbure métallique du cor et possède à son tour une barre transversale plus petite qui conduit vers le bocal. L'exécution artistique appartient à la *Manière II*, caractérisée par le groupage des figures — qui sont plutôt petites — de manière à créer l'effet d'une illusion, par l'espace laissé autour des figures et par un modelé différencié des figures représentées. Bien que le *Tropaeum Traiani* soit considéré comme un symbole de la victoire plutôt qu'une fresque épique ou une chronique des événements dans leur succession, ainsi que l'est la *Colonne*, certains auteurs, tel Ch. Picard [244], relèvent le sens dynamique, fonctionnel des métopes en question : „le sculpteur semble s'être efforcé de décrire une grande bataille d'infanterie : d'abord les légionnaires, montant au combat avec leur musique". Des ouvrages s'occupant du *Tropaeum Traiani*, nous avons utilisé en premier lieu, pour la description ci-dessus, les études de Grigore Tocilescu en collaboration avec Otto Benndorf et George Niemann [245] et l'étude-album publiée par Radu Florescu (27 ; 28). Notons que la Métope XLI est reproduite par Georg Kinsky [246] pour illustrer des *Hornbläser (buccinatores s. cornicines)* et dans le volume du Dr. Alexander Buchner *Musikinstrumente im Wandel der Zeiten* / Artia / Prag 11. Auflage 1956/83.

La *Colonne trajane* est le document le plus éloquent de l'antiquité en ce qui concerne le *cornu*, figuré ici 19 fois, en des situations typiques de son emploi dans la vie militaire romaine.

Quant à la fonction remplie par les cornistes, à la lumière de l'iconographie de la *Colonne Trajane*, elle est expliquée comme suit par Alfonso Ciaccono dans sa monographie consacrée à ce monument, 1576 (p. 17/83) : „Chaque fois que doit avoir lieu une sortie en vue d'une action, ce sont les cornistes qui sonnent, et les soldats ne prennent le repos qu'aux sig-

[242] Ibid., Fig. 3.

[243] *Monumentul dela Adamklisi*, p. 2.

[244] *Les Trophées romains*, p. 400.

[245] Op. cit., p. 69 ; p. 84 ; *Das Monument von Adamklisi Tropaeum Traiani* p. 49, p. 64.

[246] Op. cit. (voir le Tome I, p. 50, note 66, de notre ouvrage), p. 20/2.

naux de ceux-ci. En effet, s'il faut monter la garde ou mettre à la disposition du commandant des moyens de transport ou si les soldats doivent traverser en courant le champ de bataille pour participer à une action quelconque, ils sont stimulés à l'action par les cornistes et, de même, ils cessent l'action respective au signal du corniste. Les habitants d'Hispanie nomment cet instrument *annasil* ou *trompeta bastarda*". Tout en affirmant que „le langage des images de la *Colonne Trajane*, nonobstant la liberté artistique qu'il atteste, est très exact quant aux détails figurés", Alfred von Domaszewsky établit [247] une relation étroite entre les scènes de la *Colonne* et l'indication suivante, transmise par l'historien Flavius Josephus (Jérusalem, 37—100 n.è.) : (*b. j.* 5,2.1) : (b.j. 5,2,1) : μετὰ δὲ τούτους περι τὸν ἀετον αἱ δημαὶ καὶ ἔμπροσθεν οἱ σαλπινκταὶ τῶν σή μαιῶν. („Après ceux-ci, autour de l'aigle se trouvaient les *signa* et devant celles-ci se trouvaient les *cornicines*").

Par conséquent, vu la fonction des *cornicines* d'annoncer le moment où l'on haussait les *signa* pour que la troupe se mît en marche et le moment où on les descendait pour le repos des soldats, les instrumentistes accompagnent les *signiferi* et sont vêtus pareillement à ceux-ci, une épée au côté, la tête et les épaules couvertes d'une peau d'ours, comme E. Pottier les décrit [248], en illustrant de cette image [Fig. 214 qui reproduit sans doute le couple de soldats de la *Tavola X* du cycle de gravures exécutées par Giambattista Piranesi (1720—1778) d'après la *Colonne* (voir le Tome Ier, pp. 88, 90, Fig. 19 c, du présent ouvrage).

Les scènes de la *Colonne de Trajan* — comme d'ailleurs celles du *Tropaeum Traiani* et celles de l'*Arcus Constantini* auxquelles nous nous référons relativement aux guerres des Romains et des Daces — présentent la particularité que les *cornicines* ont le corps „couvert de la blouse lâche et du court pantalon que les soldats romains avaient adoptés pour se préserver des rigueurs d'un climat froid", comme E. Pottier l'affirme, en illustrant de cette image [249] [Fig. 215].

Les *cornicines* figurés sur les reliefs englobés dans l'*Arcus Constantini*, mais provenant des monuments érigés à la gloire de Trajan pendant son règne sont coiffés d'une dépouille de lion et portent sur leur cuirasse d'écaille un *cingulum* [250].

C'est toujours d'après Piranesi, notamment d'après la scène correspondant à Cichorius IV, V/13—18 — que nous allons commenter tout de suite —, que E. Pottier reproduit ce détail [251] [Fig. 216] avec l'explication suivante : „la hampe centrale, qui forme le diamètre, est également en métal et ornée de petits tores qui forment des saillies circulaires ; en général, elle dépasse de peu la courbure supérieure de l'instrument, mais parfois, /.../ elle s'élève très haut en forme de longue pique terminée au bout par une sorte de croissant". Raphaello Fabretti exemplifie de cette image ses considérations concernant la forme et la fonction de l'instrument telles qu'on peut les déduire de l'étude de la *Colonne* [252] [Fig. 217].

D'après G. Wille [253], les cors modèle fabriqués conformément aux images conservées avaient une étendue de 17 sons, qui offrait sans doute aux exécutants de vastes possibilités pour manifester leur don de l'improvisation.

La scène la plus impressionnante figurée sur la Colonne fait partie de l'ample déploiement des troupes romaines lesquelles, parties probablement de la cité de Viminacium (l'actuelle Kostolač, Yougoslavie), traversent le Danube sur un pont de bateaux, pour commencer la première guerre contre les Daces (101—102). Dans le segment antérieur sont figurés les soldats romains qui, devant les *signiferi* et un officier avec cuirasse *(lorica Graeca)*, mettent les pieds sur la rive nord du Danube, à la hauteur de la ville de Lederata. Précédés des cavaliers armés de lances, faisant peut-être partie de la garde de Trajan, deux *cornicines* se distinguent clairement avec leurs grands instruments demi-circulaires, soutenus par une barre terminée en croissant. La scène, publiée et commentée dans le volume de C. Daicoviciu et H. Daicoviciu/5, dans le volume de I. Miclea — Radu Florescu, p. 14/V, dans *Instrumentenkunde* de Wilhelm Heinitz [254], correspond chez Cichorius à IV, V/13—18, chez W. Frochner à Planche 32 (tome I), chez K. Lehmann-Hartleben à Tafel 6 et se retrouve dans le cycle de gravures exécutées par Giambattista Piranesi (voir le Tome I, p. 92, Fig. 19 d, du présent ouvrage).

Une scène de *lustratio*, avec la participation de deux *cornicines* seuls, gravée en 1672 par Pietro Santi Bartoli sous 77, avec la légende suivante : „Questo sacrificio si fa in honore di Traiano all'suo arriuo, uedendosi egli giungere à cauallo, e l'incontra li primi dell'Essercito, e con acclamationi lo salutano, alzando la destra mano assistendo trè insegne delle legion, e un'uessillo auanti de'soldati à cauallo" [Fig. 218] correspond chez Cichorius à CII/269—271, chez W. Froehner à Planche 132 (tome II), chez K. Lehmann-Hartleben à Tafel 47 et chez I. Miclea — Radu Florescu à XXXVIII (premier fragment).

Trois *cornicines* participent à la scène de purification *(lustratio)*, avec trois *tubicines*, c

---

[247] *Die Fahnen im römischen Heere*, p. 7

[248] *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines* / Tome premier / Deuxième partie, pp. 1512—1513, Fig. 1953.

[249] Ibid., Fig. 1955.

[250] Cf. Paul Cuisson *Les armes romaines* /.../, pp. 209 ; 462.

[251] Ibid., Fig. 1956.

[252] Op. cit., Chap. VII, p. 204.

[253] *Musica romana*, pp. 79—80.

[254] *Handbuch der Musikwissenschaft* Herausgegeben von Dr. Ernst Bücken Wildpark-Potsdam Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion M. B. H. Druck und Stich von C. G. Röder Leipzig 1928 Abb. 67.

I. Miclea — Radu Florescu, p. 21/VIII (voir *supra* Fig. 118 a).

Un segment qui suit dans la succession de la narration peu après la scène de la bataille de Tapae (le défilé des Portes de Fer, Banat) qui eut lieu l'an 101, en été (voir *supra*, le chapitre consacré au *draco*) représente un groupe de soldats traversant une rivière sans pont. Au premier plan à droite en haut on remarque l'empereur lui-même qui, assisté par un officier et assis sur un *suggestus* (tribune), tient une harangue. Parmi les soldats qui se préparent à traverser la rivière on distingue un *signifer* et un *cornicen*. Cette image, publiée et commentée par I. Miclea — Radu Florescu, p. 38/XX, correspond chez Cichorius à XXVI, XXVII/65—67, chez K. Lehmann-Hartleben à Tafel 15 et chez W. Froehner à Planche XII (tome IV) [Fig. 219].

La même scène a inspiré un des dessins exécutés par Domenico Ghirlandajo pour le Codex Escurialensis (voir le Tome Ier, pp. 87—88, Fig. 17 du présent ouvrage).

Un fragment d'une succession de scènes de bataille, auxquelles participent les légions, met en évidence, au régistre supérieur, la continuation de la colonne d'attaque par la présence d'un *signifer* et de deux *cornicines*, précédés de charrettes, de machines à lancer des pierres *(ballistae)* et de leurs servants. La scène est publiée et commentée dans le vol. Ion Miclea, *Columna*, p. 56/XXXII correspondant à Cichorius XL/104—106, et à Pietro Santi Bartoli, [Fig. 220] à p. 79/30.

L'intérieur d'un *castrum* entouré d'une muraille de pierre à créneaux est dominé par une tente devant laquelle se tient Trajan accompagné de quatre officiers, dont deux avec leurs casques, ce qui indique la proximité du champ de bataille. Un *tarabostes* (noble dace) au *pileum* caractéristique, à genoux devant l'empereur, le bouclier posé par terre, implore la clémence de Trajan, qui réagit avec une expression bienveillante. Derrière le Dace se déploie une colonne en marche, deux *cornicines* et *signiferi* en tête, dans une scène très suggestive. Dans le volume de I. Miclea, p. 84/XLV, détail p. 131/122 [Fig. 221 a, b] correspondant à Cichorius LXI/147, 148, à K. Lehmann-Hartleben Tafel 29 et à G. Fleischhauer p. 65, Abb. 31.

Trois *cornicines* sont présents dans la scène de *libatio* que nous avons déjà décrite en nous occupant du *tibia* et du *tuba :* (voir *supra* Fig. 147—148).

Les deux scènes qui suivent l'image mentionnée synthétisent des éléments complexes de la marche des troupes romaines à travers la Dacie. Deux colonnes de légionnaires romains avec, en tête, les officiers portant la *lorica Graeca*, les *signiferi, vexillarii, aquiliferi* et *cornicines* (un pour chaque colonne) sont représentées en marche devant un *castrum* entouré d'une muraille de pierre : Cichorius CVI, CVII/282—885, K. Lehmann-Hartleben Tafel 50 [Fig. 222].

Continuant la narration de l'image précédente, la scène suivante présente la colonne, précédée de deux *cornicines*, qui pénètre dans le *castrum* dace ; le régistre inférieur rend la marche parallèle d'une colonne d'auxiliaires (archers, frondeurs, soldats armés de massues), cf. Cichorius CVIII, CIX, K. Lehmann-Hartleben Tafel 51 [Fig 223].

La dernière scène de la Colonne trajane où figure un *cornicen*, numérotée CXXIII/335, 336 par Cichorius et reproduite par W. Froehner à la Planche 158 (tome III) et par K. Lehmann-Hartleben á la Tafel 58, fut gravée par Bartoli à la page 95, [Fig. 224].

La scène rend un épisode du dramatique finale de la deuxième guerre (105—106), avant la liquidation de la résistance des Daces, après la prise de Sarmizegetusa, leur capitale. Encadré de deux officiers et suivi de ses légions, Trajan reçoit le geste de soumission de la foule des *comati* (dans la société dace, hommes libres du commun), qui se mettent à genoux devant lui. Le contraste de la situation est rehaussé par la solennité de la tenue des vainqueurs : Trajan est figuré la main sur l'épée, sa suite est armée également, tandis que l'image du *cornicen* en train de sonner de son instrument suggère l'exécution d'une mélodie grave, pleine de tension.

Trois *cornicines* participant aux combats des Romains contre les Daces sont représentés, avec deux *tubicines*, sur le relief attaché plus tard à l'*Arcus Constantini* (voir la Tome I, p. 95, fig. 22 b du présent ouvrage).

En plus des monuments ci-dessus, d'autres preuves iconographiques et épigraphiques s'ajoutent aux attestations concernant l'activité des *cornicines* pendant les campagnes qui menèrent à la conquête du royaume dace ou pendant les événements qui eurent lieu après la création de la Dacie Trajane. Ainsi, la partie supérieure d'une stèle funéraire figurant un soldat *cornicen* sonnant du cor fut découverte à Războieni-Cetate, dép .d'Alba, sur la rive du Mureş, là où se trouvait le camp des détachements de la XIIIe légion Gemina, de la Ve légion Macedonica et de la Ie, Batavorum [255]. Le monument, remarqué par C. Daicoviciu [256] dans „la cour de l'école primaire" de la dite commune, est travaillé en conglomérat calcaire et mesure 60 × 96 × 18 cm. ; il fut retrouvé dans la cour de l'habitant Ion Lechinţean, non loin du chemin qui mène à Vereşmort.

Le temoignages épigraphiques dont nous disposons sont :

la liste des vétérans de la Ve légion Macedonica de Troesmis (Dobroudja), l'an 134. Il s'agit du *Fragment A* conservé au *Musée des*

[255] D. Tudor, *Oraşe, tîrguri şi sate...* p. 206.

[256] C. Daicoviciu, *DACICA* (p. 217) / *Notiţe arheologice şi epigrafice*, publié dans *Anuarul Institutului de studii clasice* (Cluj) 1928—1932, Ie Année, 2e partie, pp. 58.

Antiquités Nationales, Saint-Germain-en-Laye, No d'inv. 61031, présenté par E. Desjardins dans l'article *Sur quelques inscriptions inédites de Valachie et de Bulgarie* dans *Annali dell'Istituto di corrispondenza archeologica* / Volume quadragesimo / Roma / Tipografia Tiberiana MDCCCLVIII, pp. 69—72, sous le No 70, et repris dans C.I.L., III, 6178. L'inscription comprend dans la première colonne [Fig. 225, *a, b*] (32e ligne) ANT.SILVAN.EXCORN(icularia) et dans la troisième colonne

(30e ligne) P.MAI.SEVE.EX C(orniculario)

lecture confirmée récemment par Emilia Doruţiu-Boilă, dans une étude dont nous reproduisons la photo et le dessin, que l'auteur a mis aimablement à notre disposition [257]. Toutefois, le texte ci-dessus fut publié dans le *Dizionario epigrafico di Antiquità romane* par Ettore de Ruggiero II C-E Parte II „L'ERMA" di Breitschneider — Roma 1961, p. 1216, dans la lecture suivante :

Legio V Macedonica (Moesia)
Ant(onius) Silvan(us) ex corn(icen)
P. Mai(us) Seve(rus) ex corn(icen)

ce qui signifierait qu'au lieu de *cornicularius* = greffier du tribunal du tribun il s'agit de *cornicines* (cornistes).

Vu que „c'est toujours en Dobroudja qu'était le territoire de la XIe légion *Claudia,* cantonnée à Durostorum" [258], l'inscription suivante [259] découverte à Almus (l'actuelle Lom Palanka, Bulgarie), en Moesie sur le cours inférieur du Danube, illustre l'activité des instrumentistes — *tubicines* et *cornicines* — affectés à l'unité militaire respective ; le document, de 78×50× ×25 cm., date de l'an 155 de n.è. :

C.I.L., III SVPPL. Moesia Inf. ALMVS CET. (p. 1345)

7449 LONGINI. LEG. AVG. PR PR
VEXILLAT. LEG. XI. CL.
SVB CVRA. FL. MAXIMI LEG
EVISDEM. SEVERO ET SABINIAN
5 B COS. VLPIVS COS ALEXANDER
PRINCIPALES. TES. IVL. AETERNALIs
TVB AVRELIVs POSTVMVS CORNICEM (sic)
VALERIVS RVFVS

[permissu ? T. Flavi] Longini leg(ati) Aug(usti) pr(o) pr(aetore) sub cura Fl(avi) Maximi (centurionis) leg(ionis) eiusdem Severo et Sabiniano cos.
b(eneficiarius) co(n)s(ularis)
1 Ulpius Alexander
principales :
tes(erarius)
2 Jul(ius) Aeternalis
tub(icen)
3 Aurelius Postumus
cornice[n]
4 Valerius Rufus

De même, vu que des détachements de la Ie légion *Italica* avaient stationné en Olténie et à Capidava (dép. de Constanţa) et aussi au *castrum* de Bărboşi (dép. de Galaţi), nous reproduisons l'inscription découverte [260] à Almus, qui présente de l'intérêt par attester les deux fonctions mentionnées ci-dessus :

GEMINIVS SEVERVS EVOC LEG I IT
DOMI CELERI OPTI AVR DIoNY IM PET
INGE TES
PETRONS N*epos* ? CoR MeTT AQVI IM VAL
MIN CoR
ANNI CELR OPTI PAPI VALE TVB
POM ////N TIB
AVREL CoRNELIA C A IVL FELIX C A
COC VRB CoR
P*er*ENNI PRIMVS Co SAL VALES CoR
IVL PVS EV

Geminius Severus evoc(atus) leg(ionis) I It(alicae), Domi(tius) Celeri(nus) opti(o), Aur(elius) Diony(sius) im(aginifer), Pet(ronius) Inge(nuus) tes(serarius), Petron(iu)s N[epos] cor(nicen), M[e]tt(ius) Aqui(la) im(aginifer), Val(erius) Min(utius) cor(nicen), Anni(us) Cel(e)r opti(o), Papi(rius) Vale(n) tub(icen), Pom[ponius...u...] t[u]bicen, Aurel(ius) Cornelia(nus) c(ustos) a(rmorum), Coc(ceius) Urb(icus) cor(nicen), P[er]enni(us) Primus co(rnicen), Sal(vius) Vale(n)s cor(nicen), Ju(lius) Rus(ticus) ev(ocatus).

Si l'interrogation formulée dans le *Dizionario epigrafico di antiquità romane* (loc. cit.), selon laquelle

Aelio Restuto, c(ornicini ?) leg(ionis) I [ad]iutricis

trouve une réponse positive, alors le document CIL VIII Lambaesis-Provincia NVMIDIA (p. 330) *2788* nous intéresse, car l'unité militaire romaine mentionnée, dont le lieu de résidence était Brigetio, en Pannonie et qui avait à son service un interprète de langue dace, „interpres Dacorum", avait peut-être stationné en Transylvanie centrale, à Apulum [261] :

D *protome protone* M
AELIO RESTVT
O C LEG I *a* DIVT
RICIS LEG III AVG
5 FILI FE CEr *uix*
ANIS XXXXX

[257] *Epigraphisches aus Scythia Minor,* dans Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie / Institut d'Archéologie — Bucarest EPIGRAPHICA *Travaux dédiés au VIIe Congrès d'épigraphie grecque et latine (Constantza, 9—15 septembrie 1977)* Recueillis et publiées par D. M. Pippidi et Em. Popescu, Editura Academiei Republicii Socialiste România 1977, Abb. 3 b, p. 187.

[258] Cf. *Ist. Rom.* I, p. 486.

[259] Publiée par Constantin Jireček dans *Monatsb. der Berl. Akad.,* 1881, p. 464.

[260] *Revue Archéologique* publiée sous la direction de MM. Alex. Bertrand et G. Perrot / Troisième Série / Tome XLI / Juillet-Décembre 1902 / Paris / Ernest Leroux 1902 // *Revue des publications épigraphiques relatives à l'antiquité romaine* par MM. R. Cagnat et M. Besnier, pp. 365—366, No 130. Voir aussi C.I.L., III 14409I.

[261] *Ist. Rom.,* I, pp. 345 ; 454.

Relativement au système des unités militaires romaines déplacées à proximité, nous citons l'inscription

CIL., III p. 449
3526 Budae

EXCVBITORIVM. AD TVTEL
SIGNOR. E IMAGIN.SACRAR
P.TVRRAN.FIRMINVS VET.EX
CORNIC. LEG. II. ADI. ANTO
5 NINIANE. P. S. A SOLO RES
SABINO OI. E. ANVLLINO. C p. Chr. 216

Excubitarium ad tutel(am) signor(um) e[t] imagin(um) sacrar(um) P. Turran(ius) Firminus vet(eranus) ex cornic(ulario) leg(ionis) II adi(utricis) Antoniniane p(ecunia) s(ua) a solo res[t(ituit)] Sabino II e[t] Anullino c[os].

laquelle cependant, d'après le *Dizionario epigrafico di antiquità romane* (loc. cit.) pourrait être lue comme de suite :

P. Turran(ius) Firminus vet(eranus) ex cornic(en ?) leg(ionis) ad(iutricis) Antonianian(a)e

C.I.L., III, 15159/XIX AQUINCUM (Buda)

puer cinctus		*cornicen sinistra*
sinistra volumen		*parmam et cornu*
tenens stans in		*tenens, dextra*
basi		*volumen ?*
mulier		*vir*
sacrificans	*tripus*	*sacrificans*

AVR.BITO CORN LEG II AD

C.I.L., III, 15160 (Bude)

Sic vir	D	M	*cornu*
stans			*vir*
			stans

AVR. BITVS. CORNIS. LEC. II. AD
FILIO. CARISSIMO. AVR. VITALINI
QVI VIXSIT. ANNOS. IIII
MENSSES XI DIES XVII
5 *sic* PIEATEM FILIO SVO
FECIT

et l'inscription No 629 du vol. cit. d'Ackner, trouvée à Veresparak, conservée au Musée National de Budapest :

„lucii uasidii uictoris cornicinis subscripsi" (?)

D'après Gheorghe Săulescu [262], parmi les trophées trouvés dans le tombeau princier creusé dans une crypte de pierre, datant du Ve siècle de n.è., découvert à Conceşti, dép. de Botoşani, il y avait „un bouclier, un cor buccinateur : les deux en argent, décorés d'or et de pierres précieuses".

Le plus ancien document linguistique où l'on rencontre le terme est

PSALTIREA SCHEIANĂ, première moitié du XVI siècle, nord de la Transylvanie

Alliluia : 150

6 *în bucire ferecate şi cu glasure bucire de cornu*

(6 avec des buccins garnis de métal et avec la voix des buccins de corne)

On le retrouve ensuite dans l'oeuvre du grand poète moldave

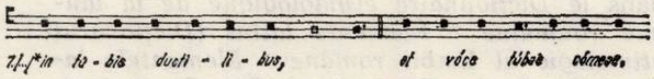
DOSITHÉE, PSAUTIER EN VERS, 1673

Psalomul lui David 97

Кȣ бȣчие де корнь де бȣѡр,
Съ ръсȣне пънѧ'н нȣѡр.

Cu bucinŭ de cornŭ de bourŭ
32 Să răsune pînă-n nourŭ
(Pasaume de David 97
Avec le buccin de corne d'urus
Qui résonne jusqu'aux nues)

ayant comme correspondant dans la version-source latine [263] [Ex. 201].



et dans la traduction française [264]

97 5 Chantez au Seigneur /.../
6 Au son du cor et de la trompette

et allemande [265]

97 5 Spielet dem Herrn /.../
6 bei Trompetten- und Hörnergeschmetter

L'expression *bucire de cornu, bucinu de cornu* (buccin de corne) peut être mise en relation avec le fait que, quelquefois, dans le lexique populaire, outre le terme buccin = trompette, il y a aussi le terme buccin = cor, présent indépendamment, ainsi que le confirment

Mardarie Cozianul Lexicon Slavo-Românesc şi tîlcuirea numelor, 1649

(Mardarie de Cozia, Lexique slave-roumain et traduction des noms)

3086 рȣга(?) рогв : корна.

la *Réponse*, expédiée de la commune de Timişeşti, dép. de Neamţ, au Questionnaire de B. P. Hasdeu (Vol. X, p. 506) : „cornu", ou cet endroit du récit noté par V. Vîrcol, informateur I. Creţu, 66 ans, com. de Gura Suhaşului, dép. de Vîlcea, et publié en 1910 [266] : „ni-am pomenit cîntîn'cornu" (nous entendîmes tout à coup le cor sonner")

L'instrument est signalé en 1632 par Paul Strassbourg, hôte de la cour princiére de Leon Vodă, à Bucarest [267] :

Finito colloquio, peractisque negotiis, cornua et tubae concinvere"

---

[262] *Callatoria la Galaţi /II/ Comóra de la Conţesci*, dans *Buciumulu* Proprietarŭ şi Directorŭ Cesar Bolliac, Anulŭ I, Nr 54 Sâmbătă 29 Juniŭ 1863, p. 215.

[263] *Paroissien romain*, p. 388.
[264] *La Sainte Bible* / Brepolis, p. 624
[265] *Die Psalmen*, p. 172.
[266] Op. cit., p. 60/LXXX.
[267] Ed. T. Cipariu, p. 13.

„Lorsqu'on eut fini les discussions et conclu les négociations, les cors et les trompettes firent entendre leurs sons bruyants, en annonçant le déjeuner".

Abordé dans le *Dictionnaire roumain-latin* rédigé par l'*Anonymus Lugoshiensis* — deuxième moitié du XVIIe siècle

p. 32 „Korn — Cornu",
dans *Fundamenta grammatices linguae romaenicae,* 1812, par Ion Budai-Deleanu

TABELLA VIII / Vocabula latina medii aevi apud Romaenos usitata / Mots latins médiévals employés par les Roumains

Romaenica	Latine	Medii aevi	Latine
suflare în corn	suflare in cornu venaticum	Cornu sufflare	de venatoribus

dans le *Dictionnaire étymologique de la langue roumaine / Éléments latins (Dicţionarul etimologic al limbii române / Elementele latine)* de I. A. Candrea et Ov. Densuşianu (p. 61/395), le terme est inclus dans le contexte des langues romanes dans *Romanisches Etymologisches Wörterbuch* par W. Meyer-Lübcke, Heidelberg, 1935, où la forme roumaine est la première suivant l'ordre des références :

2240. *cornu* Horn / Rum. *corn,* vegl. *kuarno,* it. *corno,* log. *korru,* engad. *küern,* friaul *kuarn,* frz. *cor,* kat. *corn,* sp. *cuerno,* pg. *corno.* Dans le sens dialectal, le terme est présent dans *Istoria limbii române,* éd. Acad. R.S.R. :

latin	aroumain	mégléno-roum.	daco-roum	istro-roum
cornu	cornu	cornu	corn	corn

A scorni, v., *scornire,* sf. dérivant — selon B.-P. Hasdeu * du lat. *(ex.) cornu* (comme *a se sbuciuma* du lat. *(ex.) buccina,* voir le chap. suiv.) a le sens d'inventer, créer

CRONOGRAFUL LUI MOXA, 1620
28°, p. 387 „cîntări /.../ de iuboste scornia"
„il créait des chansons d'amour"

Le sens primitf constaté par L. Şăineanu ** : „sonner du cor pour appeler les chiens à la chasse"

„La vînat că mi-am ieşit,
ciutalina mi-am scornit" (populaire)

n'est pas loin de celui qui este propre au vieux verbe francais attesté par la

CHANSON DE ROLAND, cca 1070, cf. Manuscrit d'Oxford (éd. Bédier), Chant LXXXV, vers 1075

„Ne pur paien, que ja seie cornant !"
(„pour des païens j'aie sonné mon cor !")

La filiation du terme roumain est, d'après Hasdeu, la suivante

(gr. κέρας ; *Horn ;* celt. *karnon* etc.)
|
ex-sornare (jouer du cor)
|
scornare
|
scornire

* *Despre Scornescŭ şi stîrnescŭ* dans *Columna lui Traian,* janvier—février 1883, pp. 48—63.

** *Dicţionar universal al limbei române,* p. 571.

CUPRINS

NICOLAE CĂLINOIU
Probleme privind repertoriul instituţiilor muzicale de spectacole şi concerte 1
THEODOR GRIGORIU
Satul românesc în creaţia muzicală 5
Activităţi ale Uniunii compozitorilor în domeniul cunoaşterii vieţii şi realizărilor oamenilor muncii şi al sprijinirii mişcării artistice de mase . . . 7
ZENO VANCEA
Polifonia modernă 10
ANTON DOGARU
Simfonia corală „**Timpul cerbilor**" de Tiberiu Olah 13

INTERVIU
Cu Karlheinz Stockhausen, realizat de Anton Dogaru 16

ACTUALITATEA MUZICALĂ ROMÂNEASCĂ

Din activitatea Uniunii compozitorilor . . . 18
RODICA ILIESCU GEORGESCU
Din creaţia cenaclului muzical prahovean „Paul Constantinescu" 18
★
Noutăţi editoriale 20
Noutăţi discografice 22
Premiile criticii muzicale 22
ANCA RÂPEANU
Spectacol la Conservator 22
EUGEN VICOS
Calendar muzical 23
TITUS MOISESCU
Filatelie muzicală 24

VIAŢA MUZICALĂ

Semnează : Edgar Elian, Iosif Sava, Radu Stan, Irina Hasnaş, Anca Râpeanu, Doru Popovici, Horia Şurianu, Dan Scurtulescu, Vladimir Popescu-Deveselu, Damian Vulpe 26

RECENZII

FRANCISC LÁSZLO
Autobiografie 35

PREZENŢE ROMÂNEŞTI PESTE HOTARE

EDGAR ELIAN
Turneul în Franţa al Filarmonicii din Cluj-Napoca 36
CAMELIA DĂSCĂLESCU
Un succes românesc 37
CRISTINA BOHACIU
Cvartetul „Napoca" în America 38

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Dr. VASILE TOMESCU
MUSICA DACO-ROMANA. **Cornu** 39

SOMMAIRE

NICOLAE CĂLINOIU
Problèmes du répertoire des institutions de spectacles et concerts 1
THEODOR GRIGORIU
Le village roumain dans la création musicale . 5
Une riche activité à l'appui du mouvement artistique de masse 7
ZENO VANCEA
Polyphonie moderne 10
ANTON DOGARU
La symphonie chorale „Le temps des cerfs" de Tiberiu Olah 13

INTERVIEW
Avec Karlheinz Stockhausen (réalisé par Anton Dogaru) 16
De l'activité de l'Union des Compositeurs . . . 18
RODICA ILIESCU GEORGESCU
Sur l'activité du cénacle musical „Paul Constantinescu" (dép. de Prahova) 18
★
Nouveautés du livre 20
Nouveautés du disque 22
Les prix de la critique musicale 22
ANCA RÂPEANU
Spectacle au Conservatoire 22
EUGEN VICOS
Calendrier musical 23
TITUS MOISESCU
Philatélie musicale 24

LA VIE MUSICALE

Signataires : Edgar Elian, Iosif Sava, Radu Stan, Irina Hasnaş, Anca Râpeanu, Doru Popovici, Horia Şurianu, Dan Scurtulescu, Vladimir Popescu-Deveselu, Damian Vulpe 26

COMPTES RENDUS

FRANCISC LÁSZLO
Autobiographie 35

PRÉSENCES ROUMAINES À L'ÉTRANGER

EDGAR ELIAN
La tournée en France de la Philharmonie de Cluj-Napoca 36
CAMELIA DĂSCĂLESCU
Succès roumain 37
CRISTINA BOHACIU
Le quatuor „Napoca" aux Etats-Unis d'Amérique 38

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Dr. VASILE TOMESCU
MUSICA DACO-ROMANA **Cornu** . 39
(en français par TATIANA NICHITIN)

MUZICA — Nr. 4, 48 p. București — aprilie 1980

Redacția și administrația : București, Constantin Esarcu Nr. 2 Sector 1
Telefon : 15.93.61

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona, adresîndu-se la ILEXIM, Departamentul Export-Import Presă, P. O. Box 136—137 — telex : 11226, București, str. 13 Decembrie nr. 3.

COLEGIUL REDACȚIONAL

dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct), THEODOR GRIGORIU, TEODOR BRATU, MICHAELA ROȘU.

Coperta I fig. 214 și coperta IV fig. 213
(a se vedea comentariul în nr. de față, pag. 42)

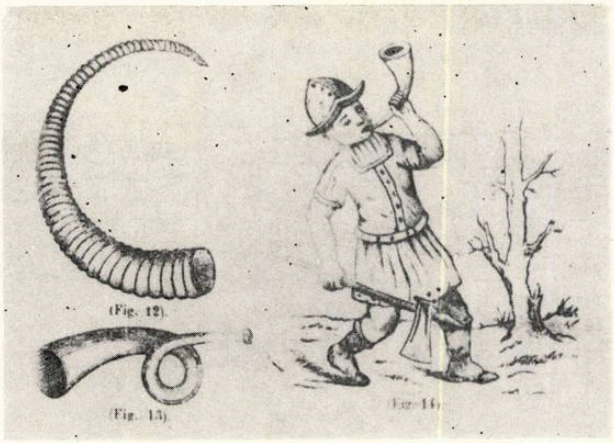


FIG. 210

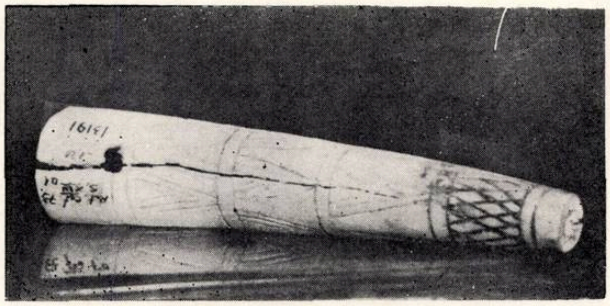


FIG. 211

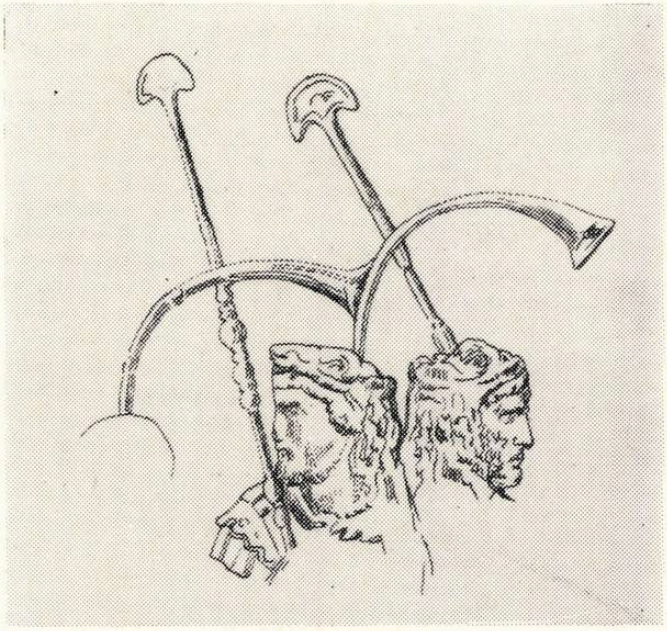


FIG. 216

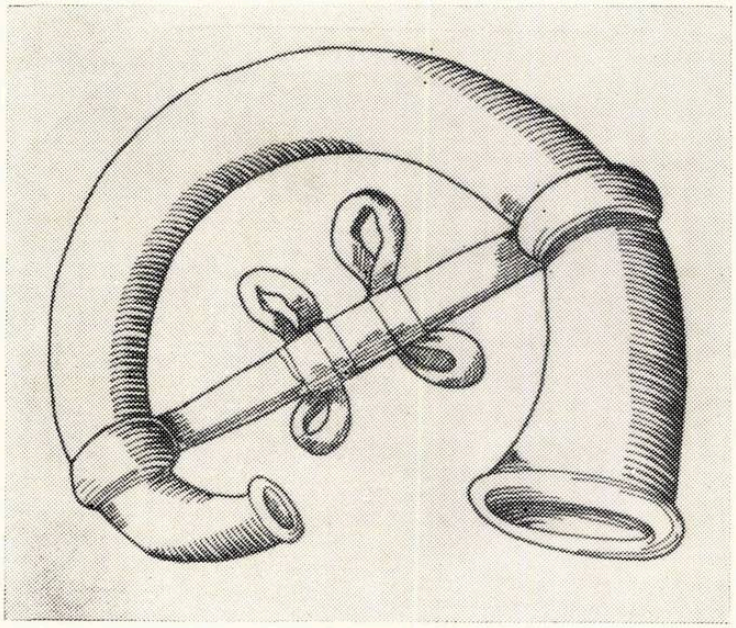


FIG. 217

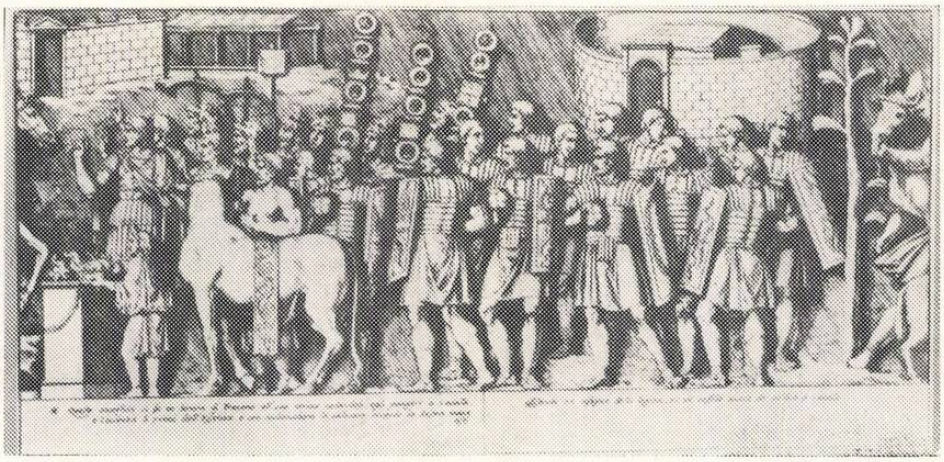


FIG. 218

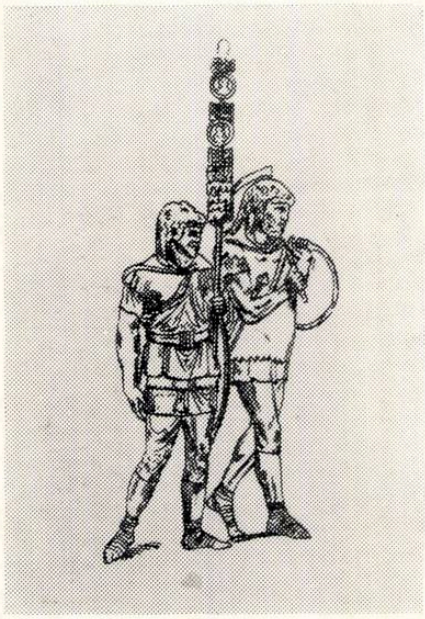
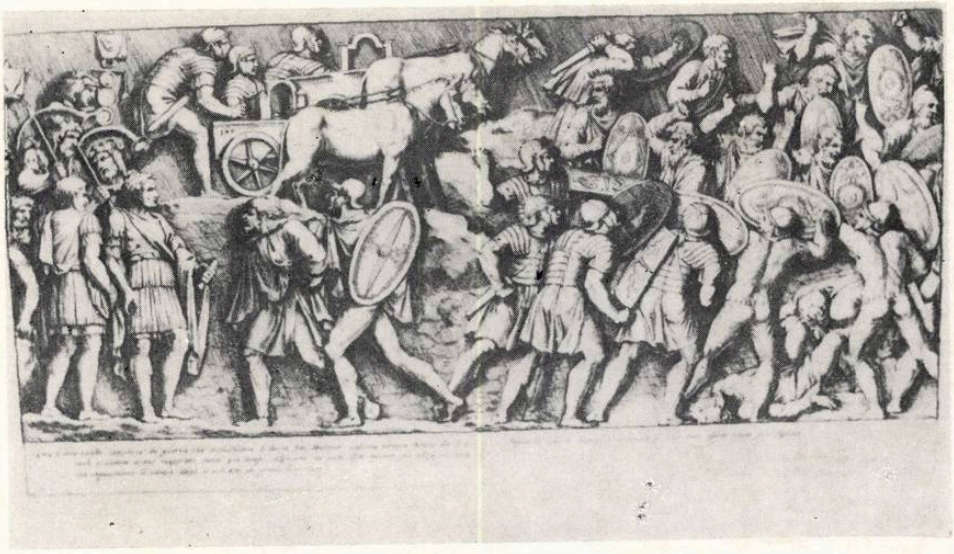


FIG. 214

FIG. 215

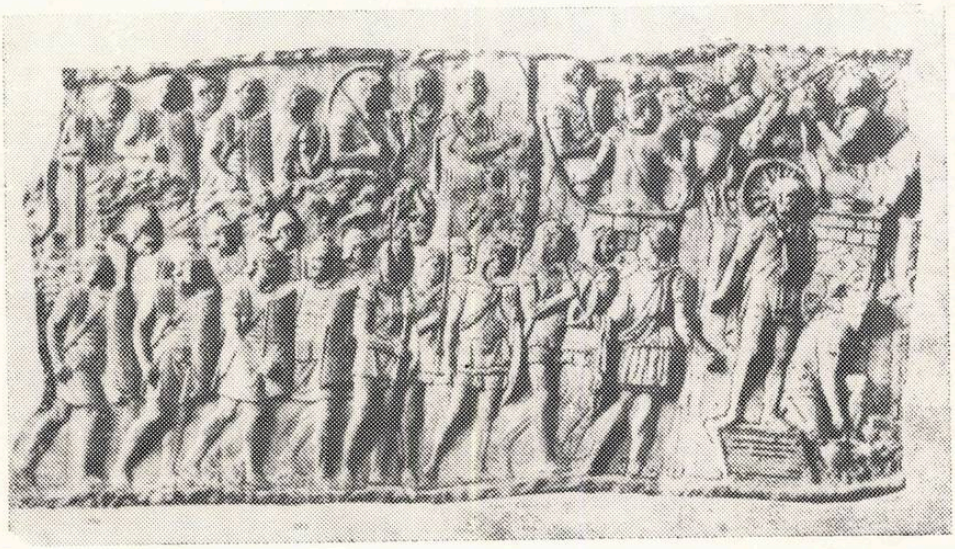
FIG. 219

PLANȘA II



← FIG. 220

FIG. 221 →



← FIG. 222

FIG. 223

FIG. 224

PLANŞA IV

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Fig. 226 a

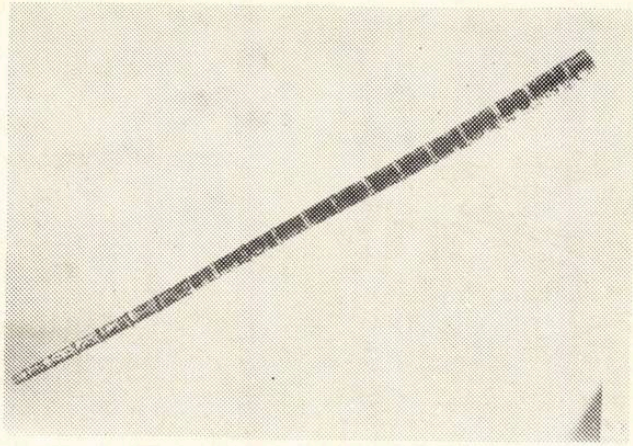


Fig. 230

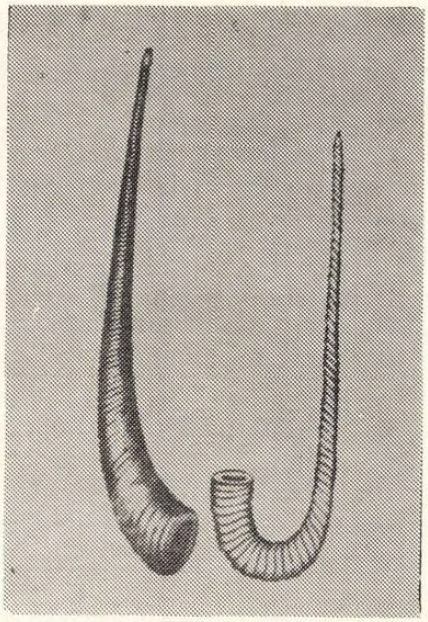


Fig. 228

Fig. 229

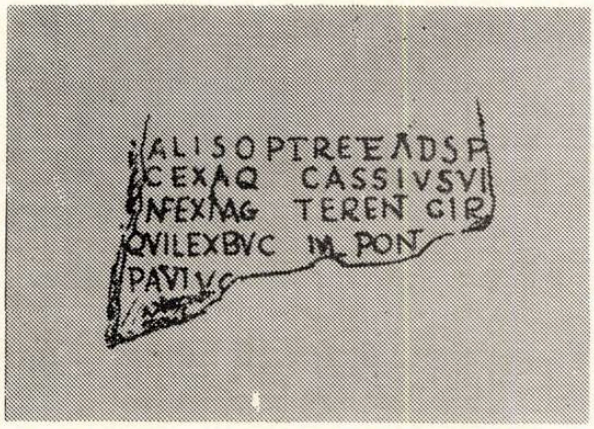


Fig. 227

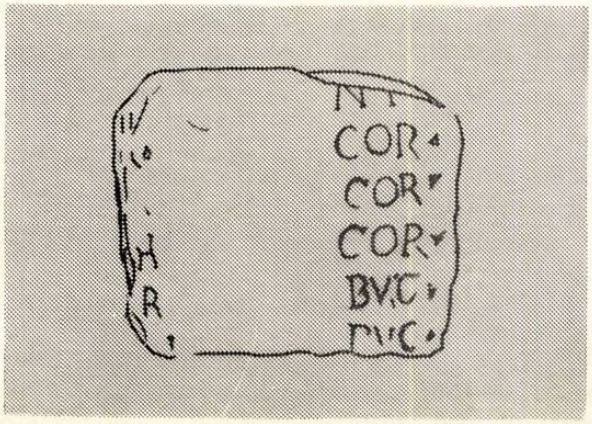
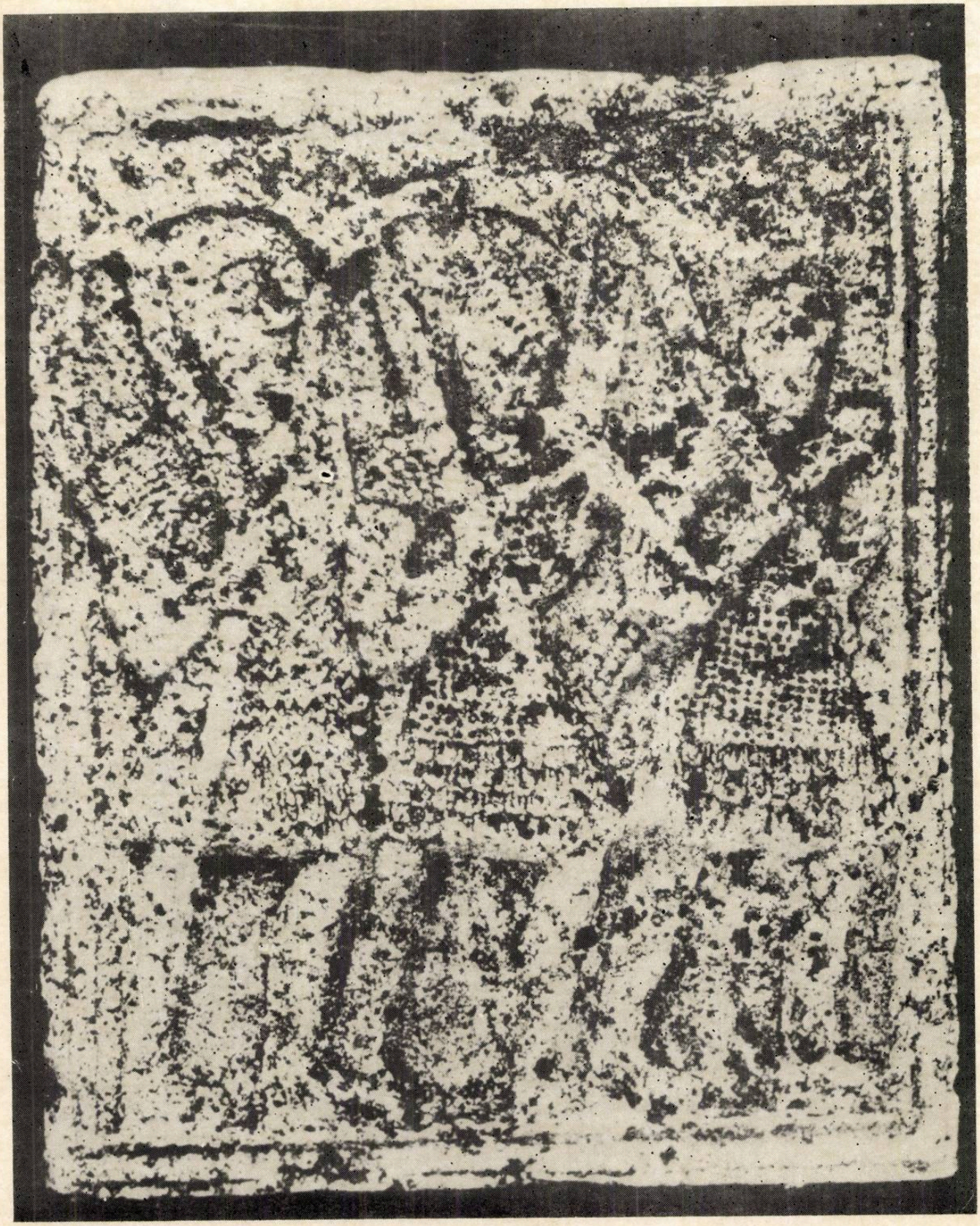


Fig. 226 b



42.416

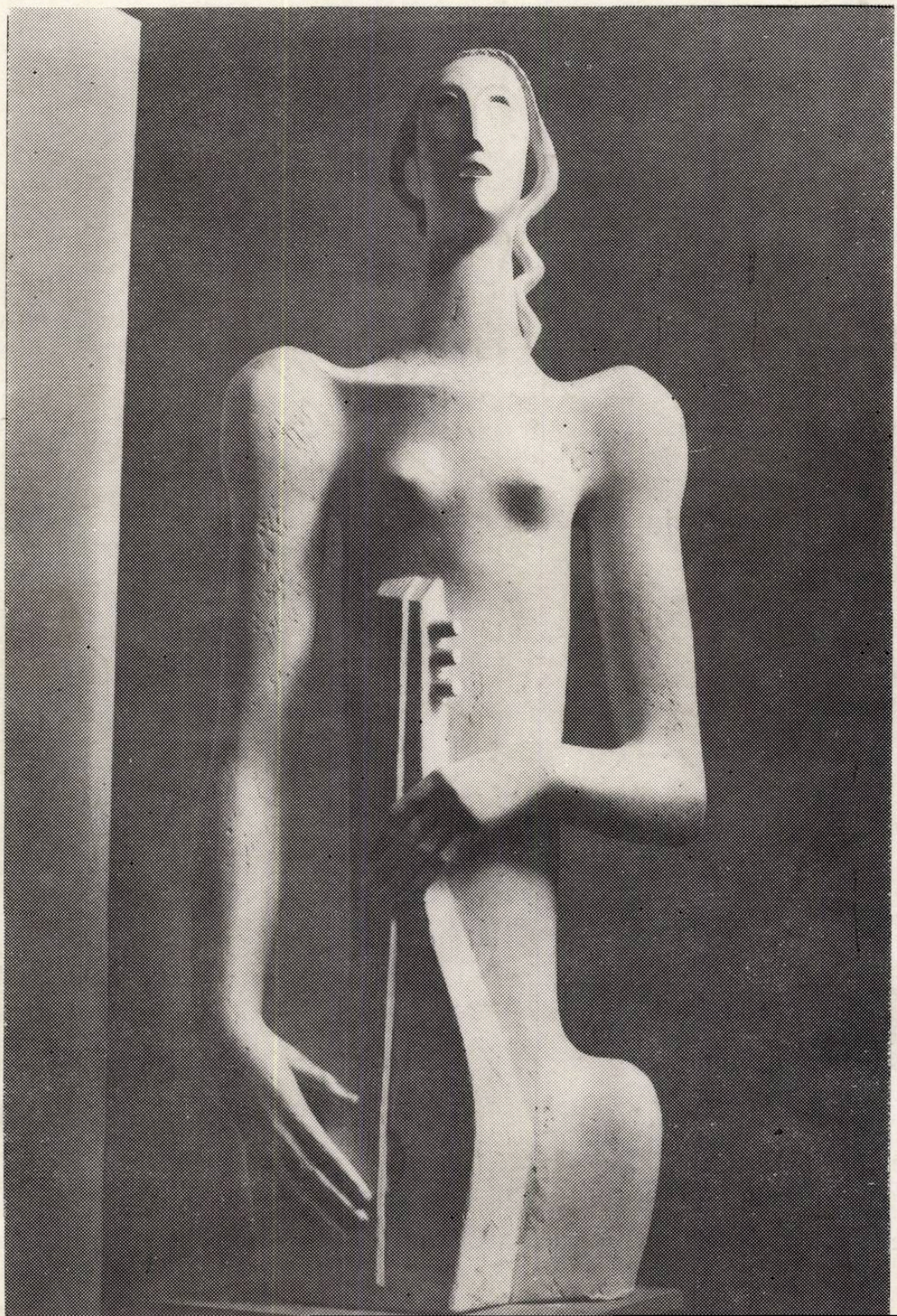
Pretul lei 7

5

MAI 1980

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALIST



BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE
ANUL XXX nr. 5 (351) mai 1980

SUB SEMNUL MARILOR IDEI ALE CONTEMPORANEITĂȚII*

Theodor Grigoriu

Să-mi fie permis a aduce — în cadrul temei propuse — o contribuție personală, sub forma unor succinte reflecții ale unui compozitor, aflat între a doua și a treia vîrstă ; consider că, fiind pe frontul creației, îți este apropiată o temă atît de importantă și complexă, lăsînd pe esteți și pe muzicologi s-o dezbată, în spirit științific.

Sarcinile mele de Secretar al Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, ar fi cerut poate să susțin un punct de vedere mai general, dar pentru că am trăit un an în grandioasa metropolă care este Moscova, ca elev al marelui compozitor A. I. Haciaturian, am dorit să revin aici cu o contribuție personală, demnă și de ilustrul meu maestru, și de seriozitatea studiilor făcute în Conservatorul P. I. Ceaikovski, dar și de o generozitate de spirit, care e cea a culturii sovietice, ce a condus pașii mei, în anii tinereții.

Pentru noi toți e evident că ne apropiem de sfîrșitul acestui secol frămîntat, cu un ansamblu de cunoștințe mult îmbogățit, care ne permite să înțelegem mai bine *cum* și, în *ce sens* putem acționa, pentru a ajunge la o radicală îmbunătățire a vieții sociale, a unei conviețuiri mondiale, a protejării mediului ambiant, a condiției noastre umane, în genere.

Mulți istorici au și numit acest secol, „secolul lui Lenin", secolul victoriilor socialismului într-un mare număr de țări ale lumii, prin care — așa cum spunea el — „s-a rupt definitiv lanțul imperialismului mondial" și cursul istoriei a pornit pe alt drum.

Rolul și rostul muzicii în societate, al culturii și artelor este acela de a fi prezente și active în primele rînduri ale luptei ideologice, să reflecte bogata viață sufletească a omului eliberat de asuprire și exploatare, relațiile noi care apar între oameni, să-l însuflețească în activitatea sa eroică și tenace, pentru realizarea idealurilor socialismului și comunismului.

Lucrînd cu materia sonoră — fie că ești compozitor, muzicolog sau interpret — te întîlnești mereu cu muzica veacurilor trecute și e imposibil să nu meditezi la *perenitatea ideilor*, la puterea lor de a influența viața spirituală a oamenilor ; o translare a tot ce observi aici se produce spre alte zone, cum sînt cele ale filozofiei și istoriei, ca și spre tot ce imaginează inteligența și spiritul creator al omului.

Detașați de orice orgoliu, prezența noastră aici atestă acest statut al muzicianului în lumea contemporană — de vizionar și înțelept, de „uomo universale" — înalta lui recunoaștere și prețuire de care se bucură, mai ales în țările socialiste.

Gîndul despre perenitatea ideilor se intersectează într-un anume punct cu *semantica*, ce își propune să explice înțelesul noțiunilor, raportul dintre expresiile lingvistice și semnificațiile lor, dar care merge și mai departe, pînă la a analiza variabilitatea acestui înțeles de la o generație la alta, fără a mai lua în considerare și o voită deformare a lor.

Consider că merită a fi cunoscută observația multor istorici, că, în ultimele milenii — care au cunoscut infinite schimbări — ideile religioase au rămas relativ fixe, imobile și aceasta, firește, prin acceptarea de către unii oameni a așa numitei „grații divine".

Marxismul și Lenin se află la polul opus, punînd destinul omului, prezentul și viitorul său, în centrul universului, arătînd că omul poate fi creatorul propriei sale istorii și că stă în puterea lui să prefigureze armonios acest viitor. Într-un proces atît de științific și laborios, ce se desfășoară deplin conștient și *prin voința sa*, se poate ajunge — așa cum arăta de curînd tovarășul Nicolae Ceaușescu — la anumite situații, pe care omenirea nu le-a mai trăit niciodată. Ideile lui Lenin, care dezvoltă creator ideile lui Marx și Engels, se verifică cu fiecare experimentare a noului, în fiecare etapă de dezvoltare pe drumul socialismului și comunismului, ele au o deschidere foarte amplă, iar perenitatea lor se bazează pe capacitatea de a integra tot ce apare, ca rezultat al dinamismului vieții și edificării noii orînduiri, a noii societăți.

Este cunoscut că abia după cel de al doilea război mondial, ideile lui Lenin au ajuns a fi cunoscute și înțelese în cercurile largi, din întreaga lume. Cum era și firesc, ele au stîrnit o imensă adeziune, dar și o serie de reacții, unele de dată mai recentă, cum sînt cele ale „noilor filozofi francezi", asupra cărora nu are rost să ne oprim.

De ce tot acest arc de idei ?

Pentru că noi, cei de azi, care transpunem în viață ideile lui Lenin, care dăm *corp* și *chip* acestor idei, în muzică, precum și în toate domeniile de activitate umană, avem datoria să le păstrăm, dar să le și apărăm.

* Textul celor două articole cu care se deschide numărul de față al revistei face parte din comunicările prezentate de autori în cadrul simpozionului dedicat nașterii lui V. I. Lenin, care a avut loc la Moscova la începutul lunii aprilie a.c.

În ce fel ?

Prin tot ce înfăptuim pozitiv şi capătă astfel putere de exemplu.

Aproape în toate documentele partidului nostru, se vorbeşte despre importanţa puterii de atracţie, pe plan mondial, a ideilor socialismului, izbînda fiecăruia dintre noi, în domeniul său de activitate, fiind o victorie a noii orînduiri.

Aş dori să ilustrez prin cîteva exemple justeţea şi actualitatea ideilor marelui Lenin.

Sînt convins că mulţi dintre cei de aici au auzit despre marele nostru festival naţional „CÎNTAREA ROMÂNIEI", care antrenează în ediţii cu o durată de doi ani, între 2,5—3 milioane de oameni, în multiple activităţi artistice şi în care muzica profesionistă, ca şi cea a amatorilor, are un rol important.

Iniţiatorul acestei idei, unică pe plan mondial, este conducătorul statului nostru, tovarăşul Nicolae Ceauşescu.

Cînd Lenin spunea că comunismul este „electrificare plus puterea sovietică", vorbea în modul cel mai realist, dar şi în cel mai metaforic cu putinţă. „Electrificarea" semnifică aici şi puterea spiritului, capacitatea de creaţie a omului, element ce dă coeziune şi sens puterii politice.

Un festival cum e „CÎNTAREA ROMÂNIEI" are ceva din ideea de electrificare : o racordare a unui întreg popor la *autocunoaştere* şi *autodefinire* prin creaţie artistică, prin aspiraţia către estetic şi frumos, elemente indispensabile vieţii. Omul fiind creator conştient de istorie, este implicit şi creatorul propriei sale lumi sensibile, iar muzica, ce e simbol al armoniei, păcii şi conlucrării între popoare, trebuie să devină tot mai conştient aşa ceva, conform ideilor lui Lenin, pentru a purta mesajul sensibilităţii şi înţelepciunii popoarelor, gîndul bun al înţelegerii şi cooperării, teza leninistă fundamentală a socialismului şi comunismului, care este PACEA.

Spuneam la început că am avut marea şansă de a fi student în aspirantură al lui A. I. Haciaturian. Acest celebru muzician al secolului XX a fost, înainte de toate, un mare leninist. Prin el am luat contact cu un umanism înflăcărat, în preajma lui am simţit grija permanentă, aproape obsedantă, pentru destinul omului de azi, ca şi din totdeauna.

Consider că e de datoria mea să aduc un omagiu acestui mare om şi muzician, evocînd una din lucrările sale, baletul „SPARTACUS", în care se dezbat idei despre lume şi viaţă ale lui Lenin. Metoda de a trata o atare temă e o probă mereu actuală, pentru un muzician contemporan.

Conceput grandios, pînă la limitele posibile pe care le poate oferi arta coregrafică modernă (chiar şi una de alura celei sovietice), pînă la ce poate cuprinde un spaţiu scenic, oricît de vast, totul e o aspiraţie către dimensiunile enorme.

Nu e vorba numai de figura legendară, simbolică, eroică şi tragică a lui Spartacus, ci se încearcă o analiză adîncă a unei orînduiri — cea sclavagistă — care s-a întins, copleşitoare, pe nenumărate veacuri de asuprire şi suferinţă, mergînd, cum s-a spus, pînă la disoluţia fiinţei umane, ca speţă.

Nu-mi dau seama dacă A. I. Haciaturian a realizat pînă la capăt acest proiect colosal, dar chiar şi ambiţia de a-l trata stîrneşte admiraţia noastră. Grandoarea temei, înţelegerea mecanismelor fine ale societăţii şi istoriei de pe poziţii leniniste, se constituie într-un adevărat model dramaturgic şi componistic.

Deoarece această monumentală lucrare scapă *in integrum* capacităţii mele de recepţie, voi reveni în viitor mereu asupra ei, nu numai pentru că am fost student al lui Aram Ilici şi i-aş fi cumva dator moral, dar aprofundarea unei opere de o asemenea amploare este un exerciţiu al gîndirii şi sensibilităţii, absolut necesar, pentru a ţine trează o conştiinţă.

Cel mai cald omagiu închinat maeştrilor noştri este acela de a-i asculta mereu, a-i purta în inimă şi în memorie, vorbind despre ei tinerelor generaţii.

Dar cea mai stringentă idee leninistă a contemporaneităţii este însă PACEA, despre care au vorbit şi — sînt sigur — vor vorbi toţi cei de faţă, ea fiind un punct de miră al lumii de astăzi, ca şi *dezarmarea.*

Muzicienii nu pot rămîne nici surzi, nici indiferenţi la acumularea de arme pe planeta noastră.

Iată de ce consider că fiecare lucrare artistică dedicată păcii, armoniei şi conlucrării între popoare este ca o rază de speranţă, care ne dă posibilitatea să fim prezenţi şi activi, să ne facem datoria — cu toate puterile noastre — în frămîntata şi de multe ori antagonica lume contemporană.

În documentele Congresului al XII-lea al partidului nostru, din noiembrie 1979, se adresează muzicienilor chemarea de a scrie o muzică optimistă, care să înflăcăreze pe constructorii socialismului şi comunismului. Armonia cu care lucrează muzica e, prin virtuţile ei proprii, optimistă ; aspiraţiile către ideal sînt tonice, optimiste, dar ideea generală de optimism decurge din ideea de PACE.

În *Smfonia IX-a* de Beethoven, adresîndu-se umanităţii întregi, corul intonează cuvintele :

„Alle Menschen werden Brüder"

(Toţi oamenii vor fi fraţi)

De multe ori, am auzit în această chemare a versurilor lui Schiller, o altă chemare a secolului al XIX-lea, bine cunoscută de noi toţi : *„Proletari din toate ţările, uniţi-vă".*

Se spune adesea că secolul nostru realizează, prin Lenin, idealurile socialiste ale secolului XIX.

Secolul XX, secolul lui Lenin, trebuie să devină ce a visat el să fie : o primă treaptă a PĂCII universale, a ARMONIEI lumii, fără de care existenţa şi activitatea noastră nu-şi poate afla nici împlinire, nici sens.

Idei leniniste reflectate în creaţii muzicale româneşti

dr. Vasile Tomescu

Împlinirea a 110 ani de la naşterea lui V. I. Lenin este un moment marcant al istoriei contemporane universale, al vieţii spirituale de azi. Conducător al luptei revoluţionare care a sfărîmat lanţurile robiei şi exploatării făurind prima ţară a socialismului victorios, continuator al învăţăturii lui Marx şi Engels, marele fiu al poporului rus a fundamentat gîndirea ştiinţifică modernă despre natură şi societate, deschizînd calea înţelegerii proceselor şi fenomenelor în întreaga activitate de creaţie umană şi astfel şi în domeniul artistic. Ideile filozofice cuprinse în scrierile lui V. I. Lenin, consideraţiile estetice, referirile sale specifice privind valoarea educativă a muzicii constituie un patrimoniu de inestimabilă importanţă al spiritualităţii secolului XX.

Transformările epocale care au avut loc în România începînd cu eliberarea ţării de sub dominaţia fascistă şi cu lichidarea puterii claselor exploatatoare au creat condiţii cu totul noi de afirmare a culturii muzicale. La baza orientării militante promovată de Partidul Comunist Român în domeniul activităţii spirituale, corespunzînd aspiraţiilor umanist-patriotice şi democratice ale naţiunii române, se află ideile leniniste despre cunoaşterea şi educaţia prin artă, despre funcţia superioară a artei în edificarea omului înaintat al societăţii socialiste, în contrast cu atribuţiile minore şi cu servituţile la care orînduirea întemeiată pe exploatare reduce pe artist. Dezvoltată în spirit creator, original, în întreaga activitate teoretică şi practică desfăşurată de Partidul Comunist Român, în prodigioasa operă a secretarului general al partidului şi preşedintele R. S. România, tovarăşului Nicolae Ceauşescu, învăţătura leninistă se reflectă în mod specific în gîndirea şi în actul concret realizat de compozitori, muzicologi, interpreţi, educatori muzicali.

Leninismul este şi pentru muzicienii din România Socialistă sinonim cu principiile şi cu idealurile de a servi prin artă înaintarea ţării pe drumul ascendent al socialismului şi comunismului, înflorirea ei materială şi spirituală, asigurarea independenţei naţionale şi dezvoltarea cooperării paşnice, multilaterale cu toate popoarele lumii. Ne propunem să prezentam cîteva modalităţi prin care creaţia muzicală românească exprimă măreţe, nobile şi mereu actuale idei leniniste.

Lupta dusă de cei „150.000.000“ de revoluţionari mobilizaţi de partidul comunist condus de Lenin pentru eliberarea patriei de invazia străină evocată în versuri incandescente create de Maiakovski în anii 1919—1920 a inspirat oratoriul „Constelaţia omului“, de Tiberiu Olah, una din lucrările româneşti proeminente ale genului. Titlul sub care compozitorul transfigurează muzical poemul „150.000.000“ semnifică viziunea triumfului celei mai drepte orînduirii visate de om şi al cărei drum a fost deschis prin Marea Revoluţie din Octombrie, rod al operei desfăşurată de Lenin şi de partidul clasei muncitoare, de poporul asuprit şi exploatat. Excepţionala muzicalitate a versului maiakovskian, puterea cu care acesta sugerînd imagini în mişcare determină stări de spirit ferme, decisive, atitudini eroice, sentimente nobile au fost însuşite de T. Olah în contact cu textul original. Căci compozitorul, discipol al Conservatorului „P. I. Ceaicovski“ din Moscova, este un bun cunoscător al culturii ruse şi sovietice. În elaborarea muzicală a oratoriului, Olah a folosit traducerea românească a poemului datorată lui Cicerone Theodorescu. Noutatea adusă de oratoriul „Constelaţia omului“ la începutul deceniului şapte se concretizează atît în concepţia care conferă lucrării sensul unui mesaj filozofic cu rezonanţă politică profundă cît şi în soluţiile de elaborare artistică. Precedat de altă lucrare, oda pentru cor şi orchestră „Lumina lui Lenin“ pe versuri de Nina Cassian, în care T. Olah aduce — alături de alţi compozitori români — o vibrantă cîntare românească marelui revoluţionar la 90 ani de la naştere, oratoriul „Constelaţia omului“ este o creaţie dramatic-muzicală prin excelenţă „în acţiune“, o chemare patetică spre împlinirea idealurilor comunismului pe întreg pămîntul. Nu largi şi statice desfăşurări de episoade cu caracter narativ retoric, ci izbucniri ale orchestrei, soliştilor şi corului într-un discurs al inimii şi gîndului comun caracterizează muzica oratoriului. Muzicalizarea declamaţiei vorbite (recitator-bariton) şi intonate (tenor), atribuirea unui rol tematic ritmurilor mobile, combinaţiilor aspre, explozive, tăioase ale timbrurilor, dinamizarea întregii acţiuni muzicale prin tehnica variaţională şi prin „forma deschisă“, care asigură unitatea de ansamblu în puternice contraste de detalii, — iată în linii mari modul de transfigurare a liricii maiakovskiene în viziunea lui T. Olah. Accentul este pus aici pe imagini orchestrale care capătă prin intervenţii insolite ale orgii, celestei, harpei, vibrafonului, ondeolinei caracterul unor „strigăte“, unor „proclamaţii“ rostite de milioanele de participanţi la marele miting al erei comuniste. Esenţa primei părţi, alcătuită din 21 variaţiuni o exprimă versurile : „O sută cincizeci de milioane de meşteri au dat viaţă / acestui poem / Ritmu-i

glonţ / Rima-i focul — fireasca-i condiţie — / Cu o sută cinci zeci de milioane / de glasuri, vă chem".

A doua secţiune este o prefigurare maiakovskiană a epocii cuceririi spaţiului cosmic încă din epoca leninistă a revoluţiei. Este ceea ce T. Olah subintitulează „fantezie cosmică", partea a II-a a oratoriului, pagină de inspiraţie elevată şi de ingeniozitate orchestrală sugerînd umanizarea spaţiului terestru, ca simbol al înfrîngerii obscurantismului, împilării şi exploatării, ca emblemă a demnităţii omului.

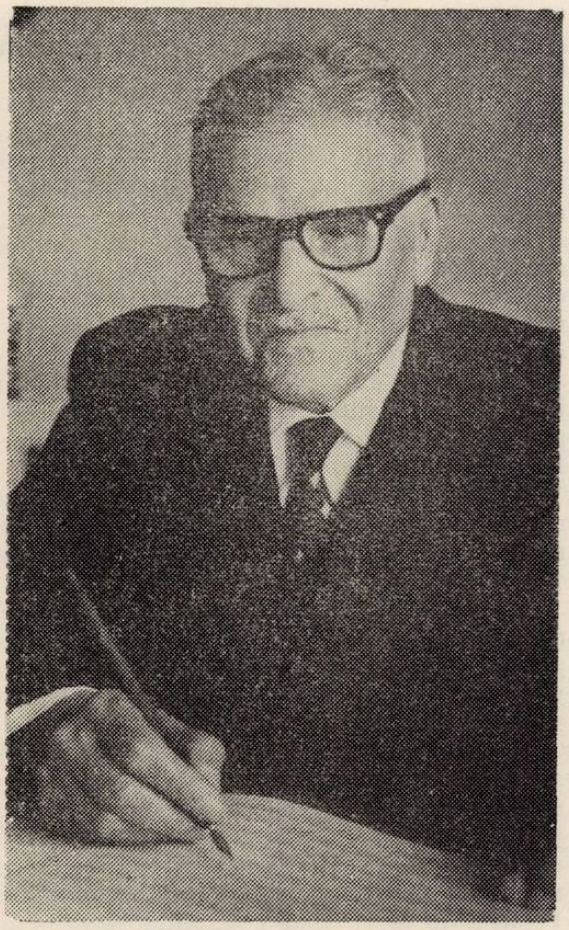
Confirmare strălucită a tezei leniniste despre posibilităţile nelimitate ale omului de a cunoaşte şi stăpîni adevărurile cele mai ascunse ale existenţei, „misterele" acesteia, opera de cucerire a cosmosului, la care ne-am referit mai sus, relevă odată cu dimensiunile spaţiului extraterestru, propriul nostru univers de gîndire şi sensibilitate, dialectica raporturilor dintre om şi natura infinită. Eroismul, dîrzenia cu care se desfăşurau pregătirile pentru înfăptuirea primului zbor în cosmos şi-au aflat un ecou specific în Concertul pentru flaut şi orchestră de Anatol Vieru. Compozitorul a fost impresionat de măreţia şi cutezanţa avîntului omului în cosmos în timp ce îşi susţinea aspirantura la Conservatorul „P. I. Ceaicovski" din Moscova, unde studiase cu A. Haciaturian şi Rogal-Leviţki. Interpretat la Bucureşti în anul în care Gagarin a inaugurat fantastica aventură extraterestră, Concertul pentru flaut şi orchestră de A. Vieru, purtînd ca motto versuri ale poetei Nina Cassian dedicate acestei teme, a fost prezentat în Uniunea Sovietică de flautistul Alexandru Korneev sub bagheta lui A. Rojdestvenski, lucrarea intrînd apoi în repertoriul multor solişti şi orchestre din România şi din alte ţări. Materialul tematic este elaborat dintr-o serie de 12 sunete, după principiile riguroase ale unor forme preclasice, şi transfigurat în spiritul unor moduri şi ritmuri populare, într-o viziune orchestrală modernă. Aceasta semnifică relaţia organică între continuitatea şi universalitatea efortului uman de comunicare, şi noutatea, specificitatea de epocă şi loc prin care se realizează amintitul efort. Elementul liric, contemplativ, de o expresivitate gravă, cuprins în părţile I Ricercari şi III Aria, contrastează simetric cu desfăşurările pline de dinamism şi culoare, de forţă şi luciditate din părţile II Toccata şi Finalul Capriccio. În Toccata seria neutră a sunetelor de bază este supusă unui proces de reelaborare pentru a da naştere dezvoltării de sonată bitematică, reflex al voinţei omului de organizare, a virtuţii creatoare pe care o au gîndirea, acţiunea.

Tulburat de pagini ale istoriei europene, ca distrugerea prin urgia bombelor a ceea ce a fost înaintea celui de al II-lea Război Mondial Oraşul Dresda, vestit prin frumuseţea arhitecturii şi prin tradiţiile vieţii artistice, copleşit de faptul că absurda cursă a înarmărilor face ca lumea să fie apăsată de spectrul unei noi conflagraţii, compozitorul Theodor Grigoriu — şi el discipol la conservatorul „P. I. Ceaikovski" din Moscova, al lui Haciaturian şi Rogal-Leviţki — apelează într-o recentă şi foarte apreciată lucrare la autoritatea morală a unor valori de poezie şi melos pentru a crea oratoriul „Canti per Europa". Diversitatea evenimentelor sonore care se orînduiesc într-o desfăşurare coerentă sugerează înfruntarea ascuţită dintre mînie, spaimă, suferinţă, disperare şi certitudine, încredere, bucurie şi lumină. Acest dialog aprins de idei şi sentimente, născut din lupta între viaţă şi moarte, între pace şi război, care implică nu numai Europa ci planeta întreagă, ţine de ideea de frescă, „pictură fără ramă". Efectul produs asupra noastră de muzică este determinat de confruntarea dintre elementul static — dispus ca o cortină de fascicole sonore suprapuse — şi elementul melodic expresiv, cu idei tematice dense, izvorîte din modalismul de origine folclorică. Cea de a III-a din numărul de patru fresce, intitulată „Plînsul muzelor" se inspiră din versuri de Eminescu, Shelley, Lorca, Rilke, Puşkin, are caracterul unei Lacrimosa şi cuprinde un memento dintr-o Pasiune de Bach : este o litanie pentru o lume care şi-ar devora muzele, capabilă să renunţe la suava inocenţă a frumoasei Uta de la domul din Naumburg, sau la splendidele picturi murale româneşti de la Voroneţ. Sonorităţile grave ale Simfoniei în sol minor de Mozart sugerează o Golgotha a timpurilor prezente şi face cu atît mai puternică evocarea însoritei primăveri de Botticelli, ca o rază de speranţă deasupra furtunii. Sînt versurile lui Puşkin din Evocarea „Primăverii" de Sandro Botticelli.

Prin versurile lui Dante, fresca a IV-a înalţă un „Imn lui Apollo" dînd aură de final acestei părţi, în care compozitorul preamăreşte — ca singura alternativă demnă de cuvîntul om — „Iubirea care mişcă sori şi stele".

Participînd cu înaltă responsabilitate la efortul desfăşurat pe plan mondial pentru îmbogăţirea mijloacelor de expresie ale artei, manifestînd o atitudine critică faţă de dogme, de sistemele închise, de soluţiile artificiale, muzicienii români privesc spre viitor cu luciditatea şi cutezanţa acestui aprins ev socialist. Drumul lor creator este luminat de lupta şi de ideologia Partidului Comunist Român, de indicaţiile date de secretarul general al partidului, expresie a marxism-leninismului creator, a experienţei operei de edificare a socialismului în România, a schimbului mondial de valori şi idei specific timpului nostru.

IOAN D. CHIRESCU



În clipa grea a despărțirii, ne plecăm adînc în fața marelui artist și om care a fost Ioan D. Chirescu. Pilduitoare, cartea vieții sale a fost scrisă cu fapte și gînduri dăruite oamenilor acestor meleaguri. Făuritor de armonioase îmbinări sonore, maestrul Ioan D. Chirescu lasă urmașilor săi un tezaur de preț pentru tradiția culturii românești — cîntecele sale. Muzica izvorîtă din caldă simțire și dăltuită cu măiastră pricepere ne aparține și va fi pentru totdeauna legată de viața noastră, de la duiosul cîntec de leagăn la cel închinat iubirii strămoșești pentru patrie.

De-a lungul unei neobosite munci de creator, artistul a scris, prin minunate pagini corale, o adevărată cronică a istoriei veacului nostru, oglindind sentimentul de dor sau vitejia, credința în mai bine, lupta pentru dreptate sau ridicarea necontenită spre înalt a României contemporane. Urmînd pilda dascălilor săi, Ioan D. Chirescu a devenit, la rîndul său, un corifeu al artei noastre corale, un exemplu de forță componistică pusă în slujba omului cu modestie și fervoare. Cei care l-au admirat și iubit, atunci cînd înflăcăra cîntările coralei „Carmen", i-au păstrat nestinsă afecțiune. Nu mai puțin, asemenea sentimente au fost sădite în inimile atîtor generații de muzicieni pe care profesorul Ioan D. Chirescu le-a format. Înțeleptul sfătuitor, cel care a determinat, la conducerea Conservatorului bucureștean, impunerea unei noi condiții a muncii didactice, are meritul de a fi conferit nobilei misiuni de profesor acea neclintită exigență fără de care progresul artistic apare imposibil.

Colegii săi de la Uniunea Compozitorilor și muzicologilor, cei care au muncit laolaltă în Biroul de creație corală, i-au simțit mereu aproape gîndul și sfatul, cu ponderea judecăților de valoare și încrederea în tinerele talente, prețuindu-i echilibrul sufletesc și nestinsa credință în forța educativă a artei.

Cîte sînt gîndurile care ne împresoară acum, amintindu-ne tot ce a realizat acest artist, pentru care viața a însemnat o necontenită dăruire. Cîtă tristețe în pierderea grea pe care o simțim fiecare, ca la dispariția unui părinte, în tăcerea umbrită ce se așterne. Regretul acestui rămas bun este al fiecăruia dintre noi, al întregului popor care i-a iubit cîntecele. Peste această grea încercare stăruie însă lumina recunoștinței pentru tot ce ne rămîne de la maestrul Ioan D. Chirescu în „cartea de aur" a neamului. Este legendara „viață fără de moarte" a muzicii pentru care, dincolo de suferința clipei, îi mulțumim, păstrîndu-i în memorie tainica iubire pe care ne-a dăruit-o.

Dr. Petre Brâncuși

Ne despărțim cu adîncă durere de una dintre personalitățile de prestigiu ale vieții culturale și artistice românești, de maestrul Ioan D. Chirescu, al cărui nume se înscrie cu cinste în galeria de aur a marilor artiști cetățeni ai poporului nostru, pe care l-a slujit cu devotament și înaltă conștiință, dăruindu-și talentul și remarcabila măestrie profesională în creații strălucite, care rămîn o mărturie elocventă a existenței și bogatei sale activități.

Privind în jur, în aceste clipe de adîncă întristare, golul din inimile noastre nu poate fi umplut prin cuvinte, oricît de meșteșugite ar fi ele.

Nu este ușor să te obișnuiești cu gîndul că distinsul muzician Ioan D. Chirescu, neobositul maestru cu vorbă sfătoasă și inimă largă, prestigiosul compozitor de mare talent și cu o multilaterală pregătire profesională pleacă dintre noi.

Un om trăiește prin faptele sale. Ioan Chirescu rămîne veșnic în amintirea noastră prin creațiile sale de înaltă valoare artistică și educativă care cinstesc memoria unui maestru, a unui artist de primă mărime a culturii românești. Aparent fără vîrstă, pe Ioan Chirescu îl găseai oricînd în miezul treburilor muzicale, cărora li se dăruia cu ardoarea anilor tineri.

Spirit viu, lucid, sensibil la orice inițiativă valoroasă, maestrul Chirescu a fost o prezență activă în viața muzicală românească, atît pe planul creației cît și al activității pedagogice

ca profesor și rector al Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București — contribuind la formarea numeroaselor generații de artiști, întreaga sa viață și operă caracterizîndu-se prin echilibru, armonie și o aleasă sensibilitate, izvorîte dintr-un cuprinzător orizont intelectual și o pregătire profesională de excepție, acumulată prin studiile efectuate în țară și peste hotare și îndeosebi din propia experiență dobîndită de-a lungul celor peste 6 decenii de activitate. Cei ce ne-am strîns, cu inima grea, în jurul catafalcului, unii dintre noi i-am fost studenți, ne dăm seama că — fiecare în felul său — îi sîntem obligați maestrului Chirescu pentru mari și de neuitat virtuți, pe care le-a dăruit cu generozitate de-alungul întregii sale vieți.

Continuator al unor nobile tradiții și creator de tradiție el însuși — prezența sa în mijlocul nostru avea semnificația unui simbol : simbolul permanenței geniului creator românesc.

În creația sa a abordat teme dintre cele mai diverse, între care nu lipsesc lucrările cu un pronunțat caracter patriotic-militant, care exprimă în forme artistice elevate, lupta și activitatea poporului nostru condus de Partidul Comunist Român, pentru edificarea societății socialiste multilateral dezvoltate, precum și alte cîntece dedicate păcii și prieteniei între popoare. Vasta și valoroasa activitate de creație a maestrului Chirescu este unanim recunoscută, numărul lucrărilor sale fiind impresionant. Peste timp — și peste cele temporare — muzica lui Ioan D. Chirescu se înscrie în fondul de aur al culturii românești.

Conferirea titlului de Artist al poporului, numeroasele Ordine și medalii ale R. S. România, atestă înalta prețuire de care s-a bucurat maestrul Chirescu din partea partidului și statului nostru pentru meritele deosebite în creația muzicală, pentru contribuția de seamă adusă la dezvoltarea culturii muzicale.

Adînc îndurerați, ne luăm rămas bun de la un mare și autentic artist-patriot, de la cel care a fost maestrul Ioan D. Chirescu a cărui încetare din viață constituie o grea pierdere pentru viața muzicală din țara noastră. El este și va rămîne o filă de istorie a muzicii românești, pe care o întoarcem cu înfiorare și pioșenie.

În panteonul culturii și artei românești, locul lui Ioan Chirescu se aliniază, stropit cu lacrima caldă a amintirii noastre, alături de figurile cele mai de seamă ale trecutului.

Nicolae Călinoiu

Cu inimile profund îndurerate ne despărțim, pentru totdeauna, de maestrul **Ioan Chirescu** — profesor universitar emerit și artist al poporului — figură proeminentă a vieții muzicale românești contemporane.

Istoricii l-au situat — încă în viață fiind — în rîndul clasicilor muzicii românești, fapt cu totul rar, dar pe deplin meritat dacă gîndim la opera ce ne lasă și la rolul acesteia în afirmarea artei muzicale autohtone.

Personalitate artistică de înalt prestigiu, maestrul Chirescu s-a impus — timp de aproape șapte decenii — ca o prezență vrednică și statornică în viața culturală a țării, dăruind, cu neasemuită pasiune, talentul, capacitatea și toată puterea sa de muncă poporului din mijlocul căruia s-a ridicat.

Împlinirea și afirmarea marilor sale virtuți înfrumusețează domenii hotărîtoare ale vieții noastre muzicale : *creație, interpretare* și *pedagogie.*

Compozitorul Ioan Chirescu va milita permanent și hotărît pentru o artă izvorîtă din popor, de unde, în creația sa — lirică prin excelență și atît de proprie temperamentului său — apare exprimat în forme elevate specificul muzicii noastre românești.

Cînd maestrul afirma, la aniversarea a 70 de ani de viață : „Mă leg ca și de azi înainte să cînt mereu poporul", exprima, în fapt, un crez căruia i s-a dedicat toată viața.

Ioan Chirescu a scris muzică pentru *toate vîrstele* și s-a adresat, prin măestria artei lui componistice tuturor, deopotrivă.

Copiii și-au văzut prinse — în melodii gingașe cu armonii cristaline — neastîmpărul vieții, impulsul nestăvilit al bucuriei de a crește, surîsul lor fraged și îmbietor de fericire.

Un număr impresionant de coruri la 2, 3 și 4 voci, în ritmuri vii, exuberante, cu intonații specific românești, se adresează *tineretului.* Din ele țîșnesc, ca un izvor din piatra muntelui, dragostea de viață, de școală, de frumusețile naturii, de voia bună — toate, caracteristici ale ambianței în care se dezvoltă și cresc tinerii patriei noastre.

Oamenilor muncii de pretutindeni, din fabrici și de pe ogoare, ostașilor de pe front le-a prins — în neprețuite comori de artă — gîndurile, năzuințele, învolburările.

Cine nu cunoaște piesa corală *Mama* — una din lucrările sale de tinerețe — scrisă pe versurile învățătorului Gheorghe Roiban din Mehedinți în anii grei ai primului război mondial ? Aproape că nu există formație corală care să n-o fi avut în repertoriul său.

În unele din satele noastre ea a devenit chiar un cîntec popular, prin trecerea în anonimat a autorului și includerea melodiei în circuitul bunurilor folclorice.

La fel de cunoscute, nu numai în țară ci și peste hotare — fiind interpretate de vestite ansambluri corale — sînt piesele : *Cîntec de leagăn, Rodica, Mîndruliță de la Ramna, Dorulețul, Fata din Carpați, Dobrogea de aur, Cîntecul cucului* și altele asemenea, al căror succes se datorează marii lor accesibilități decurgînd din măestria prin care compozitorul a izbutit să îmbine sinceritatea mijloacelor de expresie cu puterea de comunicare a sentimentelor.

Sensibil în fața transformărilor cu profunde semnificații sociale din țara noastră, al căror

martor a fost în anii construcției socialiste, Ioan Chirescu rămîne, în același timp, unul din marii cîntăreți ai păcii și aspirațiilor poporului.

Muzica sa de masă, optimistă, robustă, plină de vigoare și de *solemnitate impunătoare*, dau creației maestrului o strălucire aparte.

În imnuri ca : *Măreț pămînt al patriei iubite, Sub al păcii stindard, Republică, măreață vatră, Partid, pavăza mea, Cîntecul partizanilor păcii, Sub gorunul Țebei* etc., asistăm la o deplină fuziune a tradiției corale clasice cu valorile de conținut ale contemporaneității, — a principiilor de stil proprii melosului popular cu cele ale cîntecului patriotic solemn, majestuos, impunător — cultivat și de înaintași.

Compozitorul inspirat și de profunzime — după cum o atestă istoria culturii umane — are dreptul la nemurire, iar opera lăsată de maestrul Chirescu deține evident acea forță care o va propulsa dincolo de prezent, situînd-o în rîndul valorilor perene, nepieritoare.

Ca *interpret-dirijor*, numele lui Ioan Chirescu va rămîne indisolubil legat de acela al primei mari asociații corale românești *Carmen*, a cărei responsabilitate artistică și conducere o preia în toamna anului 1927 de la vrednicul și inimosul înaintaș *Dumitru Kiriac*, într-o vreme cînd viața muzicală din țara noastră se bizuia mai mult pe manifestările de artă corală.

Sub bagheta sa, corul *Carmen* își va spori nespus prestigiul artistic și rolul de propagator consecvent al creației muzicale naționale, precum și a marilor modele ale genului din creația universală.

Corului *Carmen* și maestrului Chirescu li se datorează — în trecut — acele interpretări magnifice ale unor lucrări de mari proporții — dintre care vom menționa — numai o parte — precum : *Simfonia a IX-a, Missa solemnis, Damnațiunea lui Faust*, Requiem-urile de Verdi și Fauré, Oratoriile de Haydn, *Simfonia a III-a* de George Enescu.

Ceea ce caracteriza în mod deosebit interpretarea realizată de corul *Carmen* și maestrul Chirescu era entuziasmul, sinceritatea și vibrația interioară puternică, convingătoare a tuturor interpreților în redarea sensului adînc al capodoperelor muzicale.

Ioan Chirescu — dirijorul — reprezintă, așadar în istoria vieții culturale a țării, un nume respectat și impunător, iar asociația *Carmen*, pe care a condus-o ani îndelungați, o idee : promovarea cîntului coral românesc ca mijloc eficace de educare estetică și înnobilare spirituală a maselor de iubitori ai muzicii.

Pătruns de sensul profund al cuvintelor lui Kiriac : „Soarta muzicii românești în școală se hotărăște", Ioan Chirescu a întrunit toate virtuțile unui profesor de aleasă și înaltă ținută.

Figura de ilustru pedagog a maestrului se va afirma — după cum este cunoscut — la catedra de teoria muzicii a Conservatorului „Ciprian Porumbescu", ca eminent conducător și îndrumător al acesteia și în cadrul căreia a pregătit — timp de multe decenii — numeroase generații de muzicieni care-i poartă și-i vor purta totdeauna respectul, prețuirea și întreaga lor recunoștință.

Continuînd acțiunea începută de Mihail Jora — căruia i se datorează cele dintîi strădanii legate de modernizarea învățămîntului muzical superior —, Ioan Chirescu, de astă dată în calitate de rector al Conservatorului bucureștean, conduce și îndrumă efectiv, între anii 1950 — 1955, prefacerile adînci, de conținut, vizînd procesul de învățămînt, cu scopul ca acesta să răspundă noilor cerințe impuse de viața muzicală a țării. Pînă în timpul din urmă se interesa și se informa asupra succeselor muzicii românești.

Din nefericire, în ultimii ani ai vieții își pierduse complet vederea.

Lipsit de lumina zilei și cufundat în întunericul nesfîrșit, maestrul se retrăsese și se resemnase adînc, într-o lume a sentimentelor puternic interiorizate, trăind numai prin muzică și pentru muzică, singura ce-i revărsa în suflet liniștea și chiar nădejdea de mai bine pentru sănătatea sa.

Dar... firul vieții sale s-a întrerupt brusc, răpind din mijlocul nostru, pentru totdeauna, un artist creator iubit de întregul popor, un pedagog iscusit și neîntrecut al muzicii, iar pe deasupra un *om* a cărui seninătate și blîndețe se revărsa pretutindeni în jur.

Prof. dr. Victor Giuleanu

Dacă atributele vieții sînt afirmația, participarea, existența în dinamismul ei fundamental, moartea este scadența drapată în negru a vieții, negația prin excelență, sensul oprit al participării, stoparea existenței. Am aflat vestea trecerii din viață a maestrului Ioan D. Chirescu pe cînd mă aflam pe coclauri rești ene unde munca eroică a orașului de azi se împletește cu surîsul muzicii, în popasuri cărășene unde corul împodobește viața și configurează participarea, dăruirea țărănimii la opera înnoitoare de transformare a vieții materiale și spirituale înfăptuită în anii socialismului.

Stihia drapată în negru a stins o viață de dăruire și de participare pilduitoare, a lovit un suflet mare, o conștiință cu care se identifică muzica românească în epoca ei modernă și contemporană de înflorire, întruchiparea echilibrului moral și a responsabilității patriotice, a prestigiului profesional, a exigenței și a generozității. Aceste trăsături de enesciană asemuire îl portretizează pe compozitorul, dirijorul și îndrumătorul muzicii corale românești care este Ioan D. Chirescu. Adun din taina inimii nețărmurită recunoștință de elev și admirație de iubitor al operei înfăptuită de maestrul Chirescu. Mi-e greu să văd ajuns la capăt dialogul cu venerabila personalitate a vieții noastre muzicale, un corifeu al cîntecului, un criteriu al probității, un munte de omenie, un lac al liniștii

sufleteşti, o linie dreaptă orientată ascendent în geometria infinitelor dileme din artă şi din viaţă.

Dar stihia sumbrei culori se destramă ca sfinxul enescianului Oedip în faţa adevărului rostit de om. Ioan D. Chirescu a rostit prin cîntec adevărul marelui edificiu al vieţii şi culturii pe care un neam vrednic şi dîrz îl clădeşte peste timp şi peste greutăţi. Este aici mărturia participării, a dăruirii sale care-l fac să dăinuie în istoria de totdeauna a spiritualităţii noastre. Mă înclin cu durere adîncă şoptind cu smerenie : să-i fie ţărîna uşoară ! Şi aud înfiorat monodia epitalamului străbun :

Măi pămînt, pămînt
Am ceva să-ţi cînt
Cînt de supărare
Şi de întristare . . .
Pămînte, pămînte,
De azi înainte
Tu mi-oi fi părinte
Şi tu ţărînioară
Mi-ei fi surioară".

dr. Vasile Tomescu

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

Plenara comitetului de conducere al Uniunii compozitorilor din 31 martie a avut ca temă *Stilul şi metodele de muncă în activitatea birourilor filialelor din Cluj-Napoca şi Iaşi* (Referenţi-Romeo Ghircoiaşiu şi Vasile Spătărelu).

CENACLURI. În cadrul cenaclului din 17 martie, compozitorul Horia Şurianu a prezentat unele aspecte ale muzicii cehoslovace contemporane. Expunerea sa a fost exemplificată muzical cu lucrări de Alois Haba *(Cvartetul de coarde nr. 14, op. 94),* Jan Tausinger *(Sextet cu pian),* Viktor Kalabis *(Trio cu pian),* Oldrich Flosman *(Rapsodia pentru violoncel şi orchestră),* Marek Kopelent *(Mama,* frescă pentru cor mixt şi flaut), Luboš Fišer *(Cincisprezece gravuri după „Apocalipsul" lui Dürer),* Lukas Matoušsek *(Muzică instrumentală pentru flaut, clarinet, percuţie şi pian),* Vladimir Bokes *(Concert pentru pian şi orchestră).* ● Luni, 24 martie, cenaclul secţiei de muzică simfonică a abordat noi lucrări, în prezentarea autorilor : ciclul de lieduri *Terra Daciae* de Mircea Chiriac, *Simfonia Bucegilor* de Dumitru Bughici şi opera *Peneş Curcanul* de Emil Lerescu. ● Cenaclul organizat de biroul secţiei de muzică didactică şi pentru copii — luni 7 aprilie —, sub îndrumarea compozitorului Liviu Comes, a dezbătut probleme privind manualele de muzică (Clasele 1—8) şi repertoriul de cîntece pentru copii, pe baza referatelor susţinute de Carmen Petra Basacopol şi Grigore Bărgăuanu, Liviu Dandara, Dan Voiculescu. Autorii au subliniat insuficienta realizare, sub aspect metodic şi muzical, a manualelor, lipsa de sistem şi organizarea necorespunzătoare a difuzării şi informării în domeniul cărţii de muzică. În dezbaterile care au urmat, au fost propuse măsuri privind realizarea unui cadru organizatoric şi de concepţie mai adecvat, mai eficient pentru desfăşurarea procesului de predare a muzicii, în care manualele să fie corelate cu programele de învăţămînt ştiinţific alcătuite.

Repertoriul de cîntece, destinat învăţămîntului de toate gradele, necesită o grabnică împrospătare cu lucrări mai atractive, aparţinînd unor autori cu experienţă şi autoritate în domeniu. ● Cenaclul tinerilor compozitori din 28 martie, a fost consacrat unor noi lucrări : *Concert pentru vioară şi orchestră* de Maya Ciobanu, *Cvartet de coarde* de Vlad Opran, *Efigii,* cantată de Sorin Lerescu, *Inscripţii,* pentru tenor şi pian pe versuri de Tudor Arghezi, de Dan Timiş. ● În cadrul Cenaclului tinerilor muzicologi de luni 17 martie a fost prezentat volumul de Wilhelm Berger *Cvartetul de coarde de la Reger la Enescu.* (Referent : Ianca Staicovici).

Noi lucrări la birourile de secţie ale Uniunii Compozitorilor

Muzică simfonică şi de cameră : Burebista rex, oratoriu pe versuri de Ion Gheorghe de Tiberiu Fatyol, *Retro* — piesă simfonică de Şerban Nichifor, *Heterosynthesis II* de Fred Popovici, *Sonatina pentru vioară şi pian* de Dumitru Bughici, *Sonatina pentru violoncel şi pian* de Walter Mihai Klepper, *Patru lieduri pe versuri de Bacovia* şi *Taine* pe versuri de Josef Attila de Grigore Nica, *Consonanţe II,* pentru orgă solo de Liana Alexandra, *Trei stări despre linişte* (pentru vioară şi pian) de Liviu Dandara, *Temă cu variaţiuni pentru flaut solo* de Mauriciu Vescan, *Arabescuri* pentru flaut solo de Violeta Dinescu Lucaci.

Muzică corală : Anul 2050 de Laurenţiu Profeta, pe versuri de Eugen Frunză, *Galaxia memoriei,* cantată de Doru Popovici pe versuri în proză de Victor Bîrlădeanu, *Aripile victoriei* de Constantin Arvinte pe versuri de Ioan Meiţoiu, *Nemuriri* de Sergiu Sarchizov, *Dacii liberi* de Gheorghe Bazavan pe versuri de Adrian Păunescu.

Activitate în filiale şi cenaclurile din ţară

Cluj-Napoca

Cenaclul din 11 februarie a fost consacrat *Simfoniei pentru orchestră mare* de Peter Szegö. ● O săptămînă mai tîrziu a avut loc dezbaterea ideologică pe tema *Problemele esteticii muzicale în lumina documentelor Congresului al XII-lea al P.C.R.,* pe baza referatului semnat de Ştefan Angi. ● Masa rotundă din 25 februarie a fost dedicată unor probleme privind învăţămîntul seral din cadrul Şcolii populare de Artă din Cluj-Napoca. (Referent — Adrian Pop). ● Cenaclurile din săptămînile care au urmat au fost consacrate creaţiei compozitorilor clujeni : Hans Peter Türk *(Piesă pentru orgă)* (3 martie), Constantin Rîpă — *Trei cîntece de vitejie* şi *Ţeapa lui Dracula* (17 martie), Dan Voiculescu — *Sonata nr. 2 pentru flaut solo* (24 martie) şi Iuliu Szarvadi — *Regele Istros* (14 aprilie).

Timişoara

Noi lucrări ale compozitorilor clujeni, în prezentarea lui Cornel Ţăranu au constituit tema cenaclului din 17 martie. ● Activitatea în domeniul educativ a membrilor filialei a fost marcată, în luna februarie, de cîteva acţiuni importante : vizita de documentare la C. A. P. Buziaş, Conferinţa cu tema *Momente din istoria luptelor muncitoreşti reflectate în muzica românească,* susţinută de compozitorul Ion Crişan în cadrul cercului „Amicii muzicii" de la Biblioteca judeţeană, întîlnirea cu oamenii muncii de la Clubul C.F.R. Timişoara, unde a avut loc dialogul muzical pe tema *Muzica şi contemporaneitatea* (Referent — Ion Crişan).

Tîrgu Mureş

Şi aici activitatea membrilor filialei a fost orientată mai ales spre întîlniri cu oameni ai muncii (de la IMS — Tg. Mureş, fabrica de instrumente muzicale de la Reghin) şi deplasări la cămine culturale din mediul sătesc (comuna Acăţari, Miercurea Miraz, Ceoaş).

Sibiu

Cu prilejul întîlnirii din ziua de 2 aprilie, membrii cenaclului sibian au analizat eseul *Reflexii muzicale* de Gheorghe Şoima.

Ploieşti

În şedinţa de lucru din 27 martie, condusă de compozitorul Florin Comişel, preşedintele cenaclului, au fost audiate şi supuse dezbaterii liedul *Ţi-aduci aminte ?* de George Petrescu, pe versuri de Elena Farago, două piese de muzică uşoară ale lui Ion Cojocaru, *Cînt patria, slăvesc ţara* de Leonida Brezeanu pe versuri de Corneliu Şerban. ● Centrul judeţean de creaţie şi îndrumare a mişcării artistice de mase — Prahova a organizat un ciclu de concerte sub titlul *Vers şi cîntec prahovean* cu scopul de a face cunoscută publicului creaţia membrilor cenaclului muzical şi literar. Programul a înscris alături de nume consacrate ca Paul Constantinescu, I. G. Danielescu, Florin Comişel, Dinu Stelian, lucrări de George Petrescu, Huba Bertalan, Eugen Bleoţiu, Mircea Vasilescu, Dumitru Moţatu, Leonida Brezeanu. Versurile au fost semnate de Lucian Avramescu, Gheorghe Moroşanu, N. Rădulescu-Lemnaru, Adrian Voica, Ion Vergu Dumitrescu, Virginia Breslaşu, Teodor Poiană şi Elena Fecioru.

Craiova

Aniversarea a 160 de ani de la răscoala lui Tudor Vladimirescu — generoasă sursă de inspiraţie pentru slujitorii artei muzicale a constituit tema cenaclului craiovean din luna martie.

PRIME AUDIŢII

În cadrul concertelor dezbatere organizate în Studioul 8 al Radiodifuziunii Române (25.III.80) au fost prezentate în primă audiţie lucrările camerale : Zeno Vancea — *Cvartet de coarde nr. 7* (Cvartetul Filarmonicii din Tg. Mureş) ; Myriam Marbe — *Concert pentru clavecin şi 8 instrumente* (Formaţia camerală dirijată de Anatol Vieru, solist Adrian Tomescu) ; Adrian Iorgulescu — *4 inscripţii sonore pentru pian* (Remus Manoleanu).

La Sala mică a Palatului R. S. România a avut loc concertul „Portret cameral Ludovic Feldman" în care s-a prezentat în primă audiţie lucrarea *Improvizaţie* pentru vioară, violoncel şi pian (9.IV.1980 Irina Staicu Dorel Paşcu, Vasile Ţugui). În concertele simfonice ale Filarmonicii „George Enescu" din Bucureşti s-a cîntat în p.a. lucrarea lui Mircea Chiriac — *Variaţiuni pentru pian şi orchestră* (dirijor Eliodor Rău, Solist Alexandru Preda — 11.IV.1980). Filarmonica din Oradea a prezentat în primă audiţie lucrarea simfonică scrisă şi dedicată acestei filarmonici de către compozitorul Ştefan Zorzor — *Carte de vizită în oraşul natal.*

Lucrări intrate în biblioteca de difuzare a Uniunii compozitorilor

Nicolae Brînduş — *Gheorghilaş,* baladă haiducească pentru cor mixt şi orchestră ; Tudor Ciortea — *Simfonietta sylvana ;* Dumitru Bughici — *Simfonietta pentru orchestră de coarde ;* Ştefan Zorzor — *Carte de vizită în oraşul natal.*

Lucrări camerale :

Ludovic Feldman — *Improvizaţie pentru trio* (vioară, violoncel şi pian).

DISCURI

Muzică Simfonică şi de cameră

ALEXANDRU PAŞCANU — *Marea neagră* poem simfonic. Interpretează Orchestra simfonică a Filarmonicii „George Enescu", dirijor — Nicolae Boboc ; *Diptic pentru orchestră de coarde.* Interpretează Orchestra simfonică a Radioteleviziunii. dirijor — Iosif Conta. *Toccata pentru orchestră.* Interpretează Orchestra de studio a Radioteleviziunii şi un grup coral, dirijor — Carol Litvin (ECE-01644).

JOHANN SEBASTIAN BACH — *Ofranda muzicală,* BWV 1079. Versiune orchestrală de Ludovic Baci. Intrepretează Orchestra de muzică veche „Musica Rediviva", dirijor — Ludovic Baci. Soliști : Varujan Cozighian — vioară, Ilie Macovei — flaut, Martha Joja — spinetă, Corneliu Faur — violoncel. (ST-ECE 01647).

Muzică de operă

„CÎNTĂREŢI ROMÂNI PE SCENELE LUMII"

MARIA CEBOTARI — interpretează arii şi duete din *Nunta lui Figaro* şi *Don Giovanni* de Mozart, *Tosca, Boema* şi *Madame Butterfly* de Puccini, *Rigoletto* de Verdi, *Salomeea* de Richard Strauss. Acompaniază Orchestra Radio Berlin — dirijor ARTHUR ROTHER şi orchestra Operei Mari din Berlin, — dirijor GERHARD STEEGER. Îşi dau concursul : WALTER LUDWIG şi WILLY DOMGRAF FASSBÄNDER. Licenţă „Symphony Tone Productions" — Elveţia. (ESE-01654).

Muzică corală

„CÎNTECE MUNCITOREŞTI ŞI REVOLUŢIONARE ROMÂNEŞTI" III

Discul cuprinde lucrări de Dinu Stelian, Sergiu Sarchizov, Florin Comişel, Cornel Trăilescu, Elly Roman, Matei Socor, Vasile Popovici, Ioan D. Chirescu, Marin Constantin, Dumitru Bughici. Interpretează Corul şi Orchestra Ansamblului artistic „Doina" al Armatei. Dirijori : Dinu Stelian şi Sergiu Eremia. Soliști : Dumitru Trandafir, Pompei Hărăşteanu şi Veronica Ionescu (ST-EXE-01658).

Muzică uşoară

ROŞU ŞI NEGRU — *Alfabetul* şi *Hai acasă* (45-EDC 10679)

MIRABELA DAUER — *Voi cînta* (EDE 01671)

„JAZZ" nr. 16. JOHNNY RĂDUCANU — *Confesiuni.* Intrepretează : Johnny Răducanu, Dan Mîndrilă, Alin Constanţiu, Laurenţiu Butoi, Marius Popp, Eugen Gondi. (ST-EDE 01674)

CREAŢII ROMÂNEŞTI

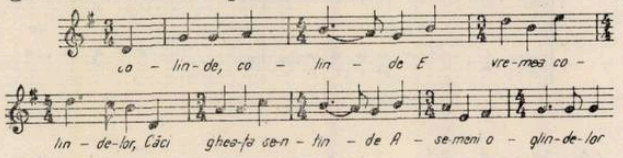
Coruri pe versuri de Eminescu de Gheorghe Dumitrescu

Anton Dogaru

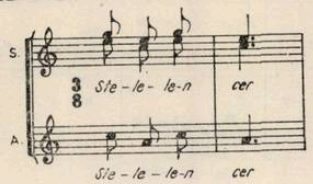
Printr-o prodigioasă activitate de creaţie maestrul Gheorghe Dumitrescu a scris, pînă în prezent, opt opere, 6 oratorii, două balete, cinci poeme simfonice, patru simfonii, patru suite simfonice, un concert pentru violoncel şi orchestră, cîteva cicluri de lieduri, pe versuri de Blaga, Bacovia, Arghezi, Goga, Pillat şi Horatius, muzică de cameră şi muzică corală (în care se inscriu trei sute balade, suite şi piese corale de diverse dimensiuni). Prima şi cea mai însemnată trăsătură a acestor lucrări este caracterul românesc, iar activitatea de creaţie a autorului lor poate fi apreciată, în cîteva cuvinte, citînd ideile ce-i aparţin lui Pascal Bentoiu *, astfel : „Gheorghe Dumitrescu este profund înrădăcinat în cultura şi spiritualitatea românească, iar construcţiile impunătoare pe care le-a înălţat mărturisesc despre puterea de creaţie a fiilor acestui pămînt. El este autorul care s-a dedicat cu fervoare istoriei patriei ; el este autorul care s-a dăruit fără rezerve unicului mod de expresie pe care-l socoate apt şi demn de a întrupa simţămintele şi aspiraţiile neamului căruia îi aparţine : cel dedus din intonaţii şi ritmuri populare ; el este autorul care şi-a cunoscut şi asumat drept scop al existenţei sale edificarea monumentelor sonore menite să afirme peremptoriu noblеţea, permanenţa şi măreţia unui popor excepţional dăruit cu harul creaţiei artistice".

Scrise paralel cu opera *Geniu Pustiu,* cele *25 madrigale* vădesc din nou preocuparea compozitorului de a crea muzici inspirate din lirica eminesciană, în care socoteşte că sălăşlueşte un farmec personal, iar gîndirea filozofică alcătuitoare trece pragul panteismului de excepţională valoare, prin care omul face corp comun cu natura, fenomen ce sugerează veşnicia, permanenţa. Momentele corale ale ciclului, inspirate din texte foarte cunoscute, mai puţin sau foarte puţin cunoscute, se grupează pe axa unei dramaturgii în care se simte intenţia realizării unei gradaţii dinamice, de la simplu, senin pînă la zbucium, profunzime. În discuţia purtată cu maestrul Gh. Dumitrescu, revenea des faptul că aceste coruri pot servi unei dramaturgii mai complexe, lucru de fapt care se şi întîmplă cu unele dintre ele, adică, cu alte cuvinte, pot să aparţină operelor. „În *Luceafărul,* de pildă, declara Gh. Dumitrescu, versurile eminesciene sînt comentate de diferite compartimente ale ansamblului, filozofia fiind mai complex slujită, folosind poemele cele mai reprezentative. În *Geniu pustiu,* la fel, corurile *Colinde, colinde, Kamadeva, Ce-i amorul* susţin momente lirice. „Adică, aceste coruri sînt importante elemente de operă, în lucrările amintite ele alcătuind fapte concrete ale dramaturgiei". Şi totuşi, după cum vom vedea, în acest ciclu de coruri ele alcătuiesc un mănunchi de lucrări de sine stătătoare, distingîndu-se printr-o tratare corală simplă, care să nu distoneze, după intenţia autorului, cu „calmul, reveria liricii eminesciene inspiratoare". Principiul coordonator este cel melodic, alcătuit, la rîndul lui, cu sugestiile conţinute în versurile eminesciene. Ritmul se schimbă la fiecare vers, ca în muzica psaltică, la fel mişcarea, dinamica, contrastele fiind mai mult determinate de prozodie. În privinţa mînuirii vocilor se poate observa o înrudire de travaliu cu cea din madrigalele lui Clement Jannequin, expresia rezultată fiind de alură neoromantică. Armonia este o rezultantă a conducerii melodiilor şi contribuie parcă cel mai mult la realizarea, cu ajutorul schimbărilor de registru, a unor adevărate tablouri sonore, similare intenţiilor lui Eminescu, care, după aprecierile lui Gh. Dumitrescu, „reuşea, prin cîteva cuvinte, să cuprindă imagini complexe, impresionante."

Primul mănunchi al ciclului, alcătuit din cinci coruri, reunind titlurile *Colinde, colinde, La steaua, Stelele-n cer, Dintre sute de catarge* şi *Cum oceanul* sînt lucrări „stelare", înspirate din motive fiolozofice eminesciene, care dovedesc o anumită convingere cosmogonică. Melodia primei lucrări este un colind,



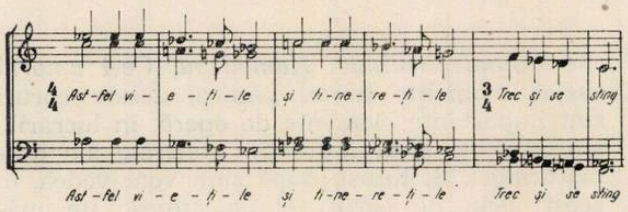
care „circulă" liniştit la cele două voci, succesiv, însoţită de isoane ritmizate. Ambianţa modală este susţinută prin fireşti alunecări major-minore diatonice. Pentru al doilea cor este ales drumul recitativului cu un ritm care reuneşte valori mari de durată, fiind prezentă şi o alunecare cromatică însoţitoare. Cele două părţi ale corului sînt manevrate în funcţie de conţinutul literar pe care sînt chemate să-l exprime, armonia luminîndu-se sau întunecîndu-se „stelar", neocolind nici suspensia, indecizia sau rezolvarea neaşteptată. În corul care urmează sesizăm o antagonie blîndă între trisonul major şi cel minor, cu cîştig de cauză pentru ultimul :



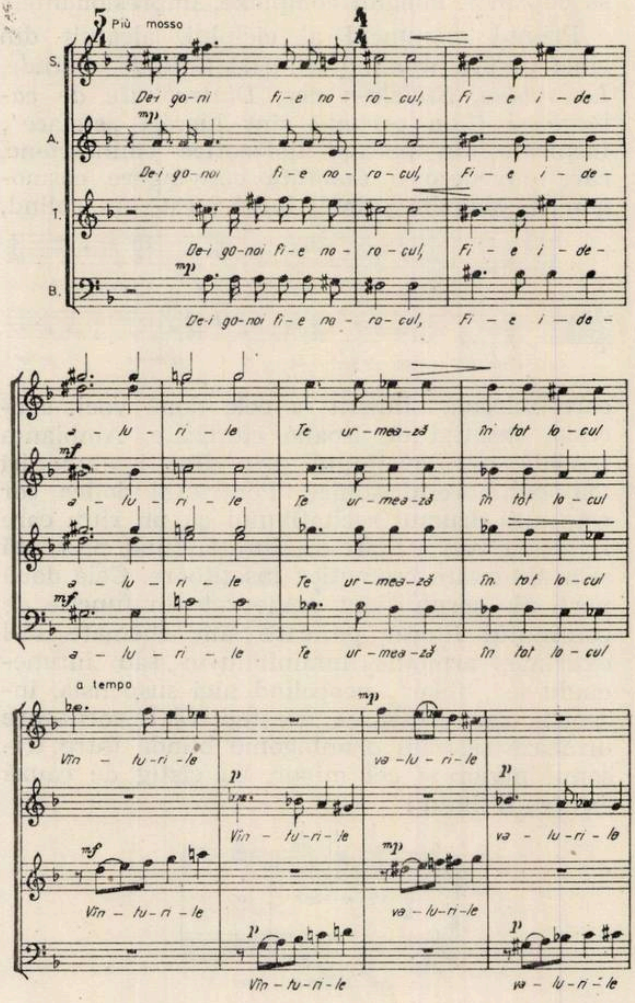
Revista Muzica nr. 2/1975, pag. 10

* *Gh. Dumitrescu l-a 60 ani* de Pascal Bentoiu,

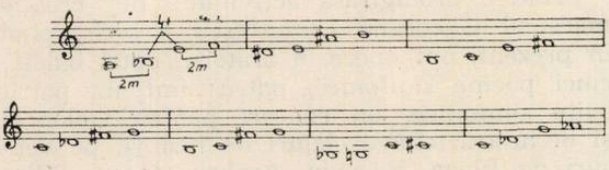
Miezul madrigalului încearcă o explicație a raportului dintre viață și moarte :



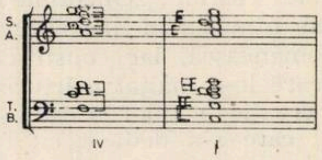
Muzical, problema este rezolvată cu mersuri tetracordale frigiene, legate prin ton și armonizate cu trisonuri minore. Celebra poezie *Dintre sute de catarge* debutează cu un recitativ la unison, desfășurat eolian și frigian. Se fac simțite elemente cromatice, în muzica ce gravitează spre centri *la* și *re*, (înrudiți plagal). Mutările prin secvență ale tetracordurilor duc la apariția unor cromatisme diatonice, „netulburătoare" mersului diatonic general. Sfîrșiturile versurilor sînt întrebări fără răspuns, construite prin cvarte mărite, interpretate de multe ori, pentru legături, enarmonic. Principiul melodic călăuzitor reunește mai multe modalități de exprimare, stil de altfel caracteristic compozitorului :



Ultimele măsuri îngînă mersul cromatic descendent și sfîrșesc, în *ppp*, parcă sugerînd îmmărmurirea, neputința. Versurile dramatice : „Cum oceanu' întărîtat turbatu-i / Răcind înalță brațele-i spumate, / De nori s-acață, în bolta lumei bate, / Pînă furtuna-l respinge în patu-i" sînt muzicalizate pornind de la celula cu cvartă mărită în interior, transpusă și modificată :



Întreaga suprafață muzicală, cu „săgeți" melodice, acorduri etc. este construită pornind de la acest motiv. Treptat este inserat trisonul, care apare mai întîi la tenor. Miezul madrigalului, grandios, este o muzică recitată la început, apoi acordică, folosind armonii de sunete adăugate și relația IV—I :



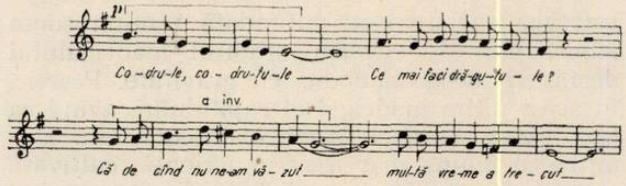
Trisonul figurat conduce spre „semnalul" muzical al stelelor, iar „înfrîngerea" oceanului în lupta inegală cu stelele aduce sonorități grave, cu rezonanță profundă. În acest moment, compozitorul face loc visării, dînd frîu liber senzației de somn, dominată de strălucirea permanentă a stelelor. Problema visului eminescian a fost privită din diferite puncte de vedere. Cert este că această lume, cu specific atracțios, oferă compozitorilor marea posibilitate de cugetare specific muzicală. „Pentru muzicianul, poetul, pictorul romantic, lumea visului, afirmă Zoe-Dumitrescu Bușulenga *, e o lume infinită, plină de taină, de frumuneță, de putere, cu care lumea realului se interferează, îmbogățindu-se în adevăruri și semnificații. Ca într-o regăsită lume a copilăriei, ori a naturii tinere, romanticii s-au scăldat în luminile și penumbrele ambigui, evanescente ale visului și au încărcat operele lor cu imagini înfiorate de reminiscențe onirice." „Visarea" imaginată de Gheorghe Dumitrescu este un recitativ, ce se desfășoară pe o pedală, stelele care apar alăturînd aici elemente din celula tetracordală, sau reluînd drumul de succesiuni trisonice, care se sting într-un murmur, tot recitat ,în *ppp*.

Cel de al doilea grup de madrigale începe cu lucrarea a șasea din ciclu, intitulată *Revedere* și se încheie cu *Somnoroase păsărele*, compozitorul considerînd că aceste piese sînt mai vădit inspirate din muzica noastră fol-

* *Eminescu — cultură și creație* de Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Editura Eminescu, 1976, pag. 129.

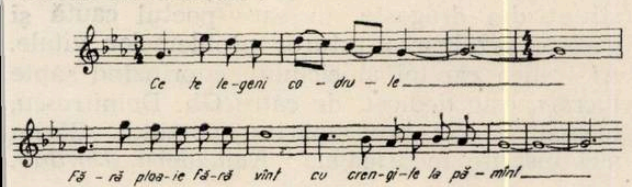
clorică. Mai găsim aici lucrările : *La mijloc de codru des, Ce te legeni codrule, În temeiul codrului* și *Doina.*

După cum vedem, locul cel mai important este aici acordat codrului și cum este de altfel și firesc compozitorul a elaborat cîteva madrigale, pornind de la celebrul motiv al pădurii din lirica eminesciană. Tot Zoe Dumitrescu-Bușulenga * motivează sau lămurește aceste fapte astfel : „Se știe, menționează autoarea, ce loc ține vegetalul în complexul universului poetic eminescian, cum se leagă regnul acesta cu apa, pămîntul și cerul în cadrul imaginației puternic integratoare a artistului și visătorului. Iar înăuntrul regnului, pădurea constituie adesea o lume, cuprinzînd ea însăși toate elementele cosmosului oglindit în apele din adîncul, din mijlocul ei în lacurile acelea rotunde atît de strîns corelate cu luna, dar și cu soarele și stelele, din care sorb lumină și eternitate și putere." Autoarea arată că aceste calități ale codrului atît de cîntate de poet, fapte prezente și în mitologia indică, germanică și celtică, precum și în folclorul românesc, sugerează arhaitatea, puterea, puritatea. Pe această linie, realizările lui Gh. Dumitrescu împlinesc, din punct de vedere muzical, intențiile poetului, iar substanța care servește drept bază a lucrărilor este melosul romanței. Pentru *Revedere*, de exemplu, pornind cu ideea :



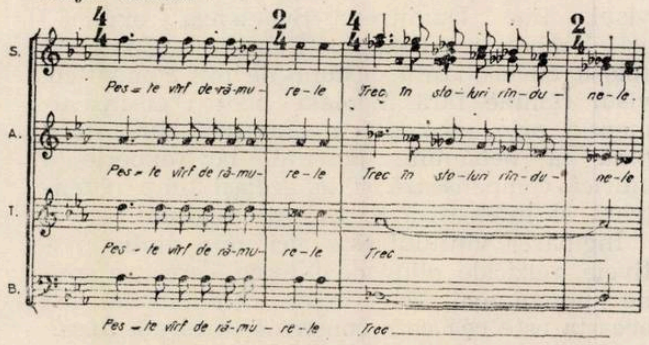
compozitorul, decupînd de aici celule, realizează imitații, modulînd mai mult plagal, cu caracteristici dorice. Se fac simțite alăturări de centri ai cadențelor prin semiton, ca în muzica noastră psaltică. Printre ideile care se repetă, în acest capitol al ciclului, se găsește fîlfîitul de aripi al păsărilor, pe care Eminescu l-a tratat cu o atenție specială. Gh. Dumitrescu a încercat să simbolizeze, prin aceasta, viața în codru, aspirația omului spre libertate, spre nemărginire. În madrigalul *La mijloc de codru des* găsim acest motiv al fîlfîitului aripilor sprijinit pe accente dramatice, în timp ce sonoritățile „solare", realizate prin trisonuri, conduc în final spre „chipul dragei".

Madrigalul *Ce te legini codrule,* în continuare, este realizat ca o tristețe destăinuită. sfîșietoare, nemărginită, pornind dintr-un arc melodic descendent :

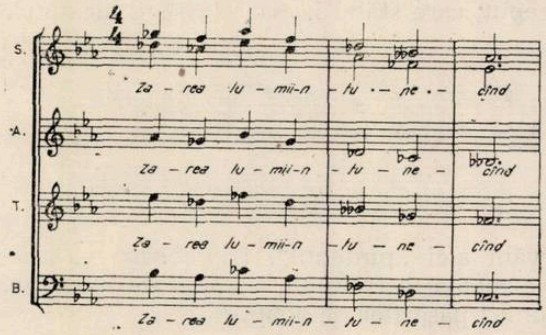


* Zoe Dumitrescu-Bușulenga : op. cit, pagina 37.

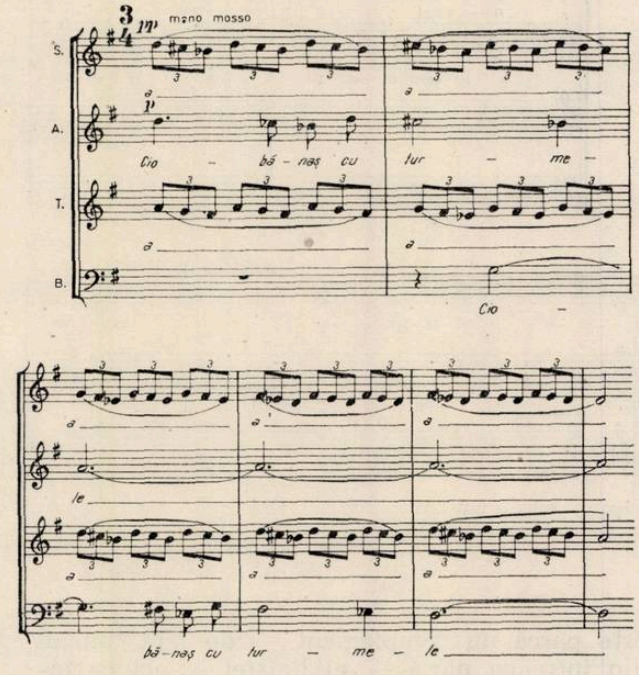
Vocile țes imitații în stretto, aducînd sexta napolitană, modulînd neașteptat. Ideea trecerii timpului, expusă în tonalitatea re bemol major (cu dominantă minoră), readuce paralelismul major-minor :



Pregnante, recitativul melodizat și pedalele — isoane se ridică pe baza cromatismului modal, chiar diatonic, esențial melodic, armonia însăși fiind realizată din sugestii melodice :



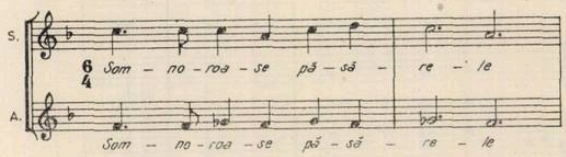
Construit cu ecouri ale muzicii pastorale și vînătorești, madrigalul *În temeiul codrului* face loc unei texturi :



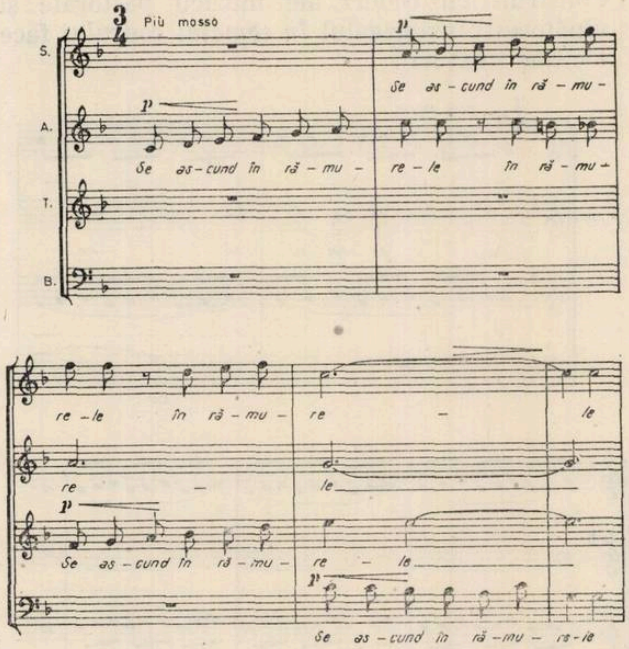
Este interesant de urmărit, în aceste pagini, felul cum se realizează îmbogățirea sistematică sau subțierea informației muzicale, prin răs-

punsuri — ecouri, multe dintre acestea transformîndu-se în anticipaţii. În madrigalul *Doina* se poate afla dorinţa poetului de „a adormi veşnic" în mijlocul codrului. Desigur că cel mai firesc mijloc de a imagina acest fapt este visul, Zoe Dumitrescu-Buşulenga explică * astfel mecanismul poetico-filozofic : „Căutat şi folosit cu neobosită pasiune de toţi romanticii, visul rămîne fără îndoială pentru ei instrumentul prin excelenţă al extensiei cunoaşterii pînă la nebănuite potenţe, iar experienţa onirică compensează şi în acelaşi timp potenţează şi intensifică experienţa realului."

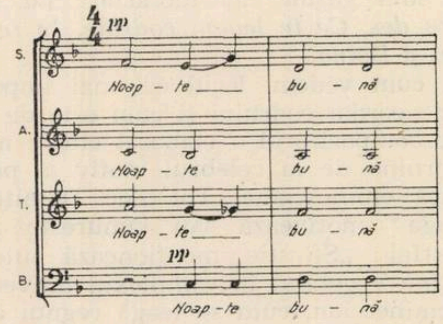
Îngînarea vîntului este aici unul dintre motivele muzicale pline de interes, care „se spune" neschimbat, cu toată convingerea. Tot aceasta este cea care construieşte forma lucrării, prin decupare şi modificare intenţionată oprindu-se desfăşurarea într-un anume punct sau în altul. Cu foarte cunoscuta poezie *Somnoroase păsărele,* compozitorul a realizat o formă inedită, extrem de interesantă. Celula de început, care stă şi la baza întregii alcătuiri, este :



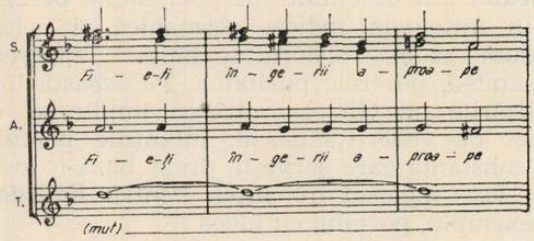
Observăm aici „pintenul", frigic care va tulbura armonia refrenului, la fiecare apariţie. „Nebunia" păsărilor de noapte



este parcă un complement — de fapt, unicul din întreaga piesă — al liniştei adînci ce însoţeşte urarea „noapte bună"



Apoi, „suspinul" izvoarelor este şoptit, cu respiraţii mici, în timp ce tăcerea codrului este realizată majestuos, de către corul de bărbaţi. Graţia lebedei care merge la culcare se realizează în modul *la,* eolian, cu treptele a şaptea, a cincea, a patra şi a doua, mai mult coborîte. Urarea „fie-ţi îngerii pe aproape" sună măreţ, impresionant:

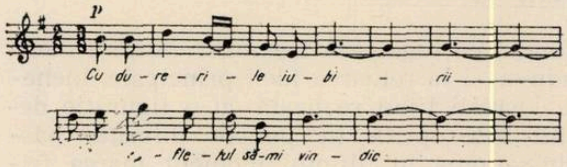


Întreaga suflare este cufundată într-un somn adînc, plin de reverie, sfîrşitul madrigalului desfăşurîndu-se monodic, cu gravitate. Practic, în acest ultim madrigal al capitolului, avînd ca text literar versuri foarte cunoscute, Gh. Dumitrescu adună marea sa experienţă, cultivată cu pasiune în genul muzicii corale. Parcurgînd analitic aceste pagini, am avut convingerea, odată în plus, că gîndurile Dr. Vasile Tomescu, care au fost expuse cu ocazia sărbătoririi compozitorului, sînt foarte nimerite. Iată ce afirma, în acest sens, Dr. Vasile Tomescu * : „Primenită mereu în concretul materiei sale, maturizată la lumina unei considerabile experienţe şi dăruiri creatoare, arta lui Gh. Dumitrescu îşi afirmă fără şovăială constantele ei de concepţie, stil şi tehnică, rămînîndu-şi fidelă, păstrîndu-şi demnitatea identităţii mai presus decît voluptatea zborului efemeridelor astrale, pălind însă aceasta ca Hyperion la contactul cu cerinţele şi legea vieţii terestre." Este, într-adevăr, pe tot parcursul acestui ciclu de madrigale, semnul unei forţe de creaţie pline de personalitate, conducînd ferm alcătuirile puse în slujba idealului poetic. Subiectul preferat este, după cum s-a constatat de către specialişti, cuplul constituit din dragoste, în care poetul caută şi găseşte rezolvarea tuturor problemelor vitale. Al treilea capitol al ciclului, cuprinzînd şapte lucrări, este dedicat, de către Gh. Dumitrescu, tocmai acestei preocupări a poetului. Găsim aici înscrise madrigalele : *Kamadeva, Dorinţa,*

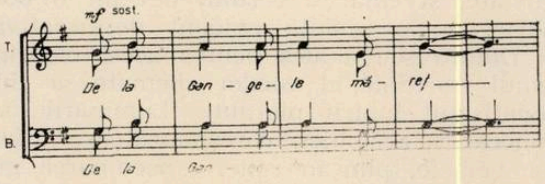
* Zoe Dumitrescu-Buşulenga : Op. cit., pagina 170.

Dr. Vasile Tomescu : *Gh. Dumitrescu la 60 de ani,* revista „Muzica" Nr. 2/1975, pagina 12.

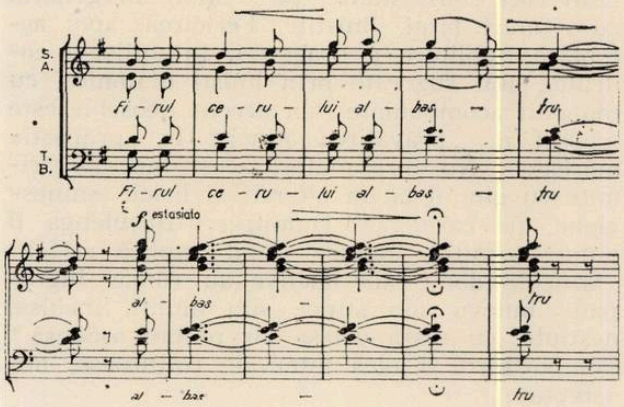
Pe aceeaşi ulicioară, Şi dacă, Floare albastră, În fereastra despre mare şi *Peste vîrfuri.* Gh. Dumitrescu mi-a declarat că aceste lucrări nu au sugestii imediate, adică ele se înscriu în aceeiaşi tematică generală, lirico-poetică a ciclului, totuşi aici fiind prezentă, parcă mai mult ca în altă parte, intenţia de a creiona muzical acea „vrajă eminesciană", cu farmecul ei, tratată nici prea simplist, nici prea dezvoltat. Vom găsi şi aici cîteva mituri eminesciene, servite de către compozitor cu mare atenţie, pe care le vom semnala la locul potrivit. Ideia melodică din *Kamadeva* —



confirmă observaţia aparţinînd autoarei citate mai înainte * : „De fapt iubirea, care apare atît de devreme în opera poetică eminesciană, este încă de la început modalitate de salvare dintr-o situaţie greu suportată, aceea a condiţiei umane." Observăm aici o structură modală arhaică, ancorată la sfîrşit în valori mari, care permit intrări imitative. Acordul sinteză al structurii este : *re-mi-sol-la-si.* Acesta devine centru al majorităţii cadenţelor. Reluările se produc cu variaţii ritmice, sau cu decupaje recitate, ajungînd mai ales în consonanţe perfecte. Măreţia Gangelui — o altă ideie mitică eminesciană, este ilustrată de către Gh. Dumitrescu printr-o melodică în arc :

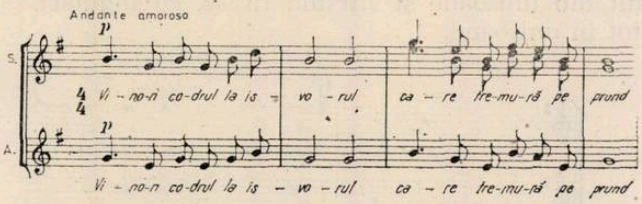


susţinută la unison de corul de bărbaţi. Desigur că această imagine fantastică este legată de cerul albastru, gîndit la rîndul lui, cu „profunzimi celeste" :

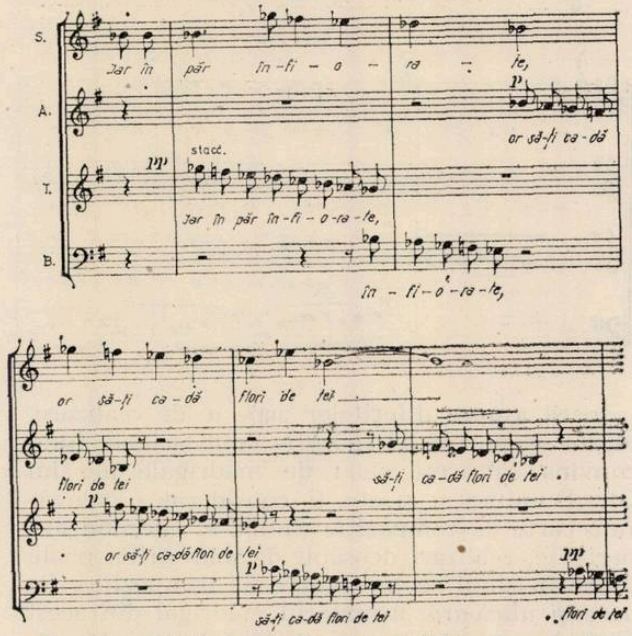


* Zoe Dumitrescu Buşulenga : op. cit. pag. 81

Observăm şi aici intenţia de a realiza o muzică cu contraste desfăşurate pe suprafeţe mici, adică tipic romantică. Este vorba aşadar de un nou romantism, cu elemente modale şi armonii realizate din sugestiile melodice de bază. În *Dorinţa* îşi face loc destăinuirea înfiorată, secretă, caldă :



Ca deobicei, poetul îşi ia drept susţinător al ideilor sale, sau model în declaraţie, natura, din care florile de tei sînt parcă cele mai apropiate. Asocierea este foarte sugestivă, iar mijloacele, la fel, pline de eficienţă :

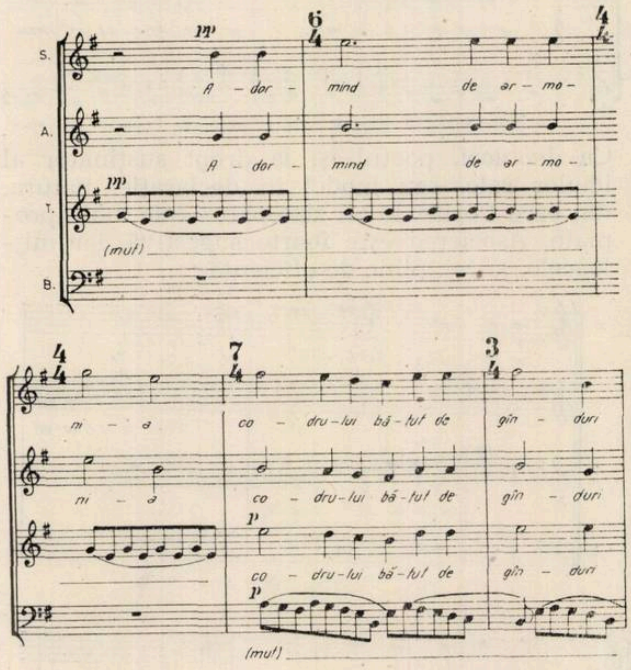


„Fruntea albă-n părul galben / Pe-al meu braţ încet s-o culci / Lăsînd pradă gurii mele / Ale tale buze dulci" — versuri eminesciene pline de vestita vrajă sînt îmbrăcate în haine muzicale folosind un mod cu tetracordurile legate prin sunet comun, majorizat imediat şi modulînd.

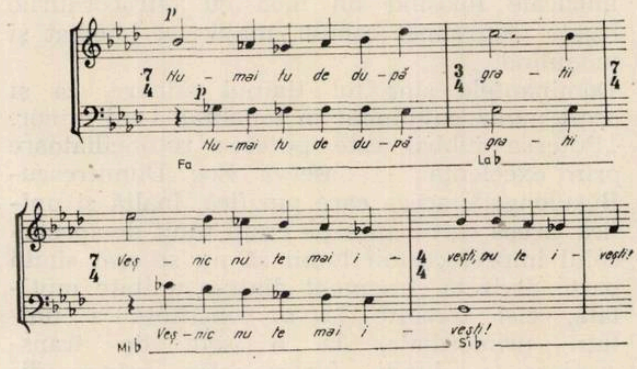
Dominantele sînt tot timpul minore, ca şi acest punct culminant în tonalitatea mi minor. „Puterea iubirii este puterea reconciliatoare prin excelenţă — observă Zoe Dumitrescu-Buşulenga *, aceea care purifică, înalţă şi unifică, aceea care-l face pe eroul rănit de spectacolul imperfecţiunii lumii să nu se mai simtă parte divizată, fragment dintr-o unitate mutilată, ci-l trezeşte la o conştiinţă a unităţii primordiale, la o sete de transcendere a lumii fenomenelor într-o direcţie ascendentă, care să-i redăruiască libertatea şi plenitudinea. *În haosul fenomenelor, iubirea îi apare ca o forţă ordonatoare, capabilă să stingă antinomiile, să renască diviziunea*

* Zoe Dumitrescu-Buşulenga : op. cit., pag. 82.

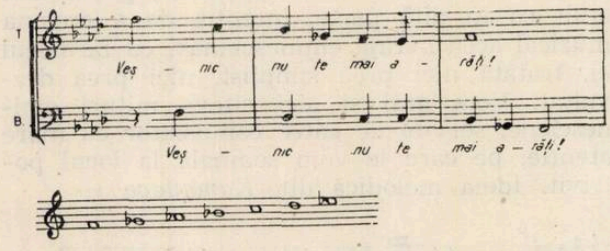
contrariilor, să abolească experienţa dualului, să arunce punţi peste abisul dintre real şi ideal.“ Armonia acestei excepţionale uniuni este bineînţeles de vis, finalul madrigalului fiind construit cu o figuraţie a corului de bărbaţi, celelalte voci, registrînd parcă armonicele de orgă, alătură cvinte, totul fiind pornit din unisoane şi sfîrşind firesc, cu îngînări, tot în unisoane.



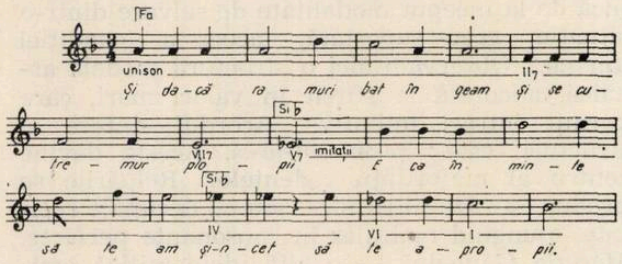
Insist asupra diferitelor aspecte de realizare, legate de poetica şi filozofia eminesciană, fiind convins că acest ciclu de madrigale ale lui Gh. Dumitrescu poate fi considerat o adevărată carte de compoziţie corală, el adunînd experienţe, realizări deosebit de măiestrite, poate unice în sînul şcolii noastre de compoziţie. *Pe aceeaşi ulicioară*, următorul madrigal din acest capitol este pătruns de o tristeţe apăsătoare, de la început frigiană, muzica pornind în tonalitatea *si bemol minor* şi modulînd imediat în tonalitatea *fa minor :*



Se observă aici drumul tonal-modal al melosului, cu centrii *do, re bemol* şi *la bemol*, melodica alunecînd frigian, descendent. Un intermezzo, construit pentru textul „vîntul tremură-n perdele“, aduce decalaje între voci şi conduce de la albia muzicală a tonalităţii *la bemol* majorizate spre centrul *fa*, cu pintenul frigian *sol bemol*, armonia mişcîndu-se la sfîrşit prin cvinte paralele şi sugerînd astfel sonorităţile goale. Auzim chiar o îngînare depresivă, eterofonică

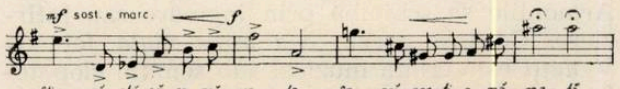


iar fondul ce sugerează tremurul vîntului menţinîndu-se şi la reluarea ideii principale, încheierea lucrării fiind realizată cu o figuraţie decupată sau oprită în puncte diferite, păstrîndu-se pînă în ultimul moment marca frigiană. În miniatura *Şi dacă* debutul este incert armonic, corespunzînd unei sfîşietoare deznădejdi, efect al pierderii ireparabile a iubirii :

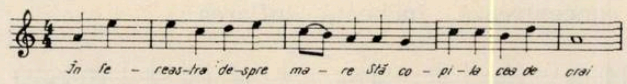


„Dispariţia femininului, moartea iubirii — observă şi Zoe Dumitrescu-Buşulenga *, a atras după sine degradarea apei şi a lunii, acum îngheţate, şi chiar a cerului devenit o boltă alburie, cu o nuanţă evident depreciativă“. Gh. Dumitrescu a ales pentru acest madrigal drumul izoritmic al vocilor chemate să cînte dramatismul iubirii pierdute. Luminările sau întunecările armoniei, corespunzătoare diferitelor versete, pun în relief „înseninarea gîndului“, „aducerea aminte“ etc. Sînt magistral desfăşurate o anumită energie armonico-melodică, tensiunea şi proporţia. Cunoscuta *Floare albastră* a dat naştere, în continuare, unui madrigal dramatic, ceva mai dezvoltat, cu microtreceri contrastante, pe o albie în general cu ritmuri largi, liniştite. Fericirea, apoi aşteptata împlinire a dragostei, în mijlocul codrului, sînt sugerate prin linişti diatonice, cu monodii acompaniate. Un accent deosebit este marcat de „prăvălirea stîncii“ în „prăpastia măreaţă“. Nu întîmplător, acest fapt ne trimite cu gîndul la un alt mit al liricii eminesciene, pe care Zoe Dumitrescu-Buşulenga îl numeşte mitul „domei“ şi îl explică astfel : „Miticele dome ale dacilor au rămas îngropate undeva sub stînci, sub munţi, închise, neştiute, cu toată uriaşa lor putere ascunsă.“ Compozitorul a ales intervale colţuroase, neaşteptate

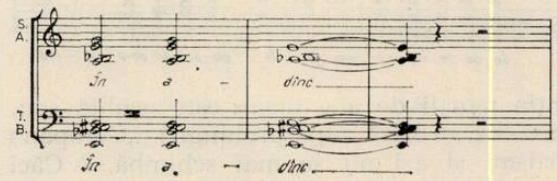
* Zoe Dumitrescu-Buşulenga — op. cit. pag. 178



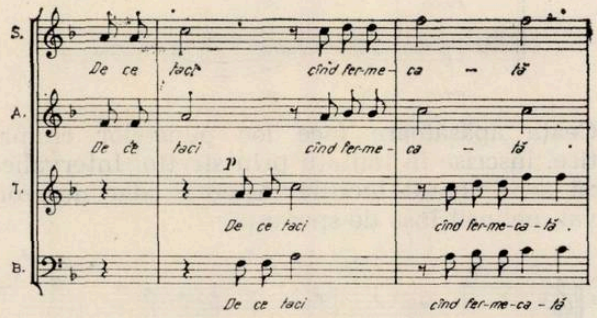
care se „prăvălesc" ca tristețea dragostei pierdute, simplă, depresivă, liniștită, frigiană. În continuare, în madrigalul intitulat *În fereastra despre mare*, găsim, o altă excepțională realizare a compozitorului privind „mitul mării". Atracția neobișnuită a fundului mării, în care miticul pescar privește chipul preafrumoasei fete, care pînă la urmă îl cucerește irezistibil, determinînd logodna mioritică, plină de dramatism înfiorat, este realizată de Gh. Dumitrescu prin două idei : un colind limpede, luminos :

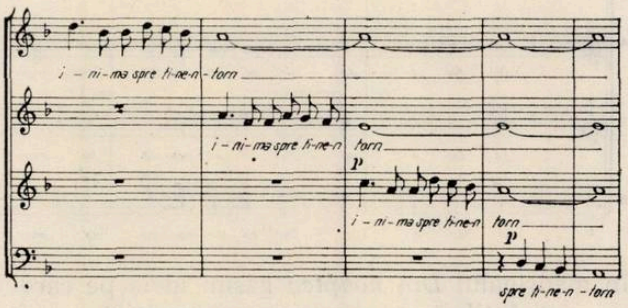


și acorduri grave, disonante, abisale :



Trecerea de la o zonă la alta se face firesc, cu limpezime, relativ repede, totuși pe neașteptate. Zoe Dumitrescu-Bușulenga privește cu multă adîncime acest fapt al filozofiei eminesciene* : „poezia prin care Eminescu își mărturisește ultima dorință, aceea de a adormi pentru veșnicie și de a se îngropa la marginea mării, înseamnă pentru noi, românii, un testament simbolic al poetului național care, dincolo de metafora tematică, se așează de strajă în marginea țării, far spre orizontul nemărginirii. Este un dor de reintegrare conjugat desăvîrșit cu ritmurile mioritice la care se adaugă acelea ale mării, și care, de data aceasta, exprimă dominantele însăși ale unui subconștient colectiv, dublînd conștiința unei apartenențe și a unității de neam și pămînt." Cred că, privită prin această prismă, realizarea lui Gh. Dumitrescu poate fi așezată alături de cea eminesciană. În încheierea capitolului de madrigale de dragoste, compozitorul așează *Peste vîrfuri*, în care rezonanța întregului capitol se produce cu simplitate, cu sonoritate dulce. „Mai suna-vei dulce corn / Pentru mine vreodată ?" întrebarea fără răspuns, inimaginabilă concret, conduce spre singura lumină posibilă : „De ce taci cînd fermecată / inima spre tine-ntorn?" : vocile se rînduiesc cu gravitate spre o înmănunchiere puternică, generată de durere și suferință, încheind parcă încă un cerc de gînduri, din care însă ființa este capabilă să renască, să se ridice la nivelul unei noi con-

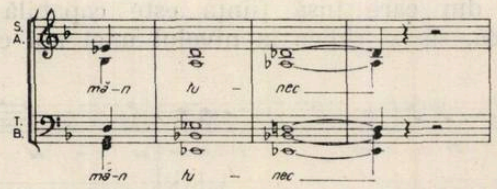




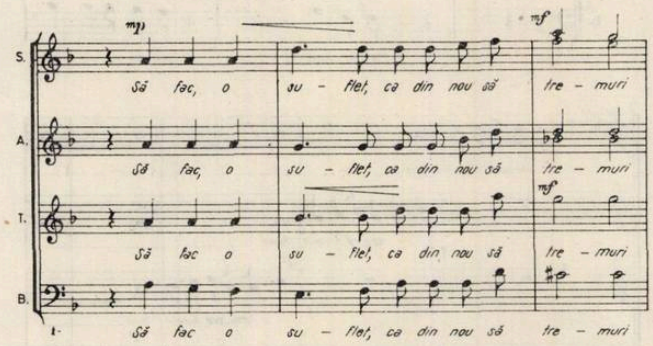
cepții. Pe nesimțite parcă, pe tot parcursul acestor pagini, a fost pregătit terenul ultimului capitol al ciclului, cu madrigale subintitulate „filozofice". Sînt adunate aici următoarele madrigale : *Trecut-au anii, Din noaptea, S-a stins viața falnicei Veneții, Se bate miezul nopții. O, mamă, Ce suflet trist* și *De-oi adormi*. Ultima lucrare a ciclului este, după mărturisirea compozitorului, realizarea care adună în ea, parcă cel mai plastic și convingător, cele de pe urmă gînduri și dorinți. Pe tot parcursul acestor pagini se simte, ca o respirație, melancolia eminesciană. Este cazul să observăm că și această stare este un motiv definitoriu al liricii eminesciene și, după felul cum este așezat, în încheierea ciclului, rezultă că Gh. Dumitrescu îl socotește fundamental. Zoe Dumitrescu-Bușulenga ne oferă și pentru această problemă cîteva referințe. „Romanticul român, observă cu subtilitate autoarea *, a adîncit enorm conceptul de melancolie în care regăsim, pe de o parte, o altă identificare, la alt nivel, între sceptic și demonic, iar pe de alta, capacitatea de a proiecta stările proprii asupra universului, printr-un proces de generalizare uimitoare și dintr-un sentiment rar de unitate cu cosmosul, printr-o operație ținînd de specificitatea viziunii sale despre lume". Trebuie așadar să găsim aici gînduri adînci, măreție, lucru care se și întîmplă, ambianța muzicală concretă păstrînd ideile ce au caracterizat construcția din capitolele precedente, inclusiv croiala melodică predominant folclorică. Debutul este plin de ceață, înegurat, corespunzător ideii poetice care fixează scurgerea timpului :

* Zoe Dumitrescu Bușulenga : op. cit., pag. 178.

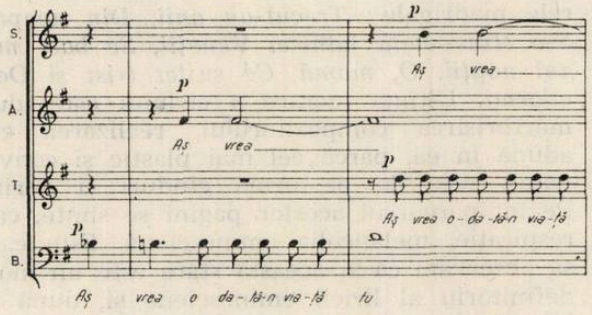
* Zoe Dumitrescu Bușulenga : op. cit., pag. 61.

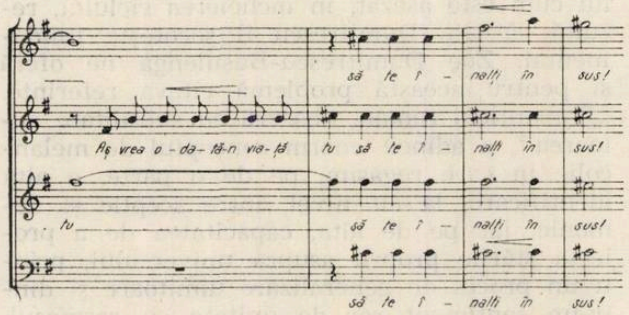


Ceața apăsătoare face loc punctelor cromatice, înscrise în imitații prin stretto. Intervalica dă sentimentul lucrului așteptat, dar nerezolvat, nelipsit însă de speranță :

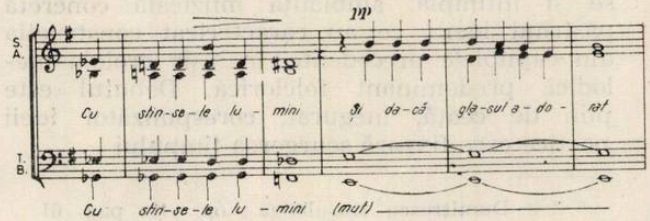


În madrigalul *Din noaptea* găsim ideia pe care am mai întîlnit-o : chemarea nirvanatică a iubitei trecute dincolo de moarte. Timpul dispare (în cazul nostru ritmul), cei mai mici pași făcîndu-se cu rezervă sau cu surprize, ca de exemplu :

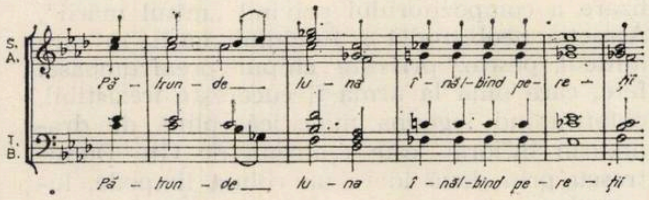




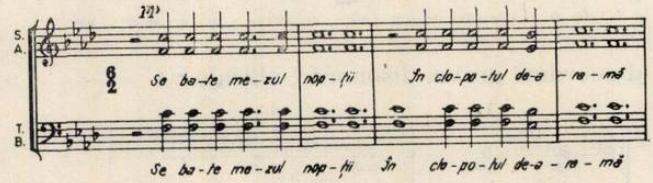
Cercurile vieții succedîndu-se cu regularitate și siguranță, pornesc sau reîncep din haos, din întuneric, chiar fără speranță :



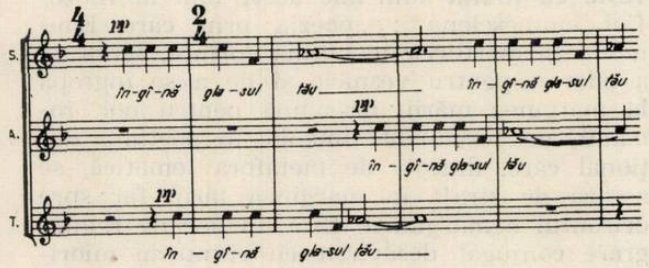
Armoniile se schimbă prin îngînare sau întîrziere. Celebra poezie *S-a stins viața falnicei Veneții* este croită muzical sub semnul clopotelor care bat miezul nopții la catedrala din piața San Marco. Sesizăm parcă o tăcere de mormînt a cetății, aflate sub semnul acestor sunete neputincioase. Printre vechile portaluri pătrunde luna :



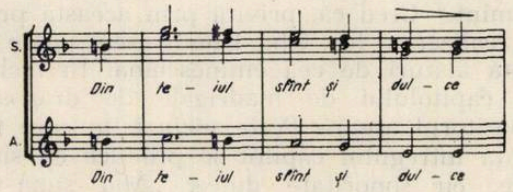
Madrigalul intitulat chiar *Se bate miezul nopții* concentrează, „încheață" suflarea :



Invitația morții de a o urma este ocolită sau, în orice caz, urmată după prelungiri. „Cumpăna gîndirii-mi și azi nu se mai schimbă, / Căci între amîndouă stă neclintita limbă" — constatarea fatală a poetului este „spusă" muzical cu gravitate, cu sobrietate. Așteptat, este introdu aici glasul mamei, în madrigalul *O, mamă*



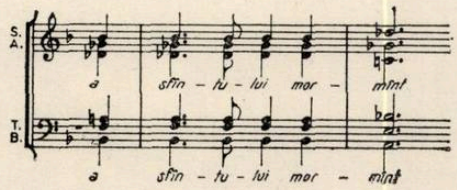
înșînat ca un ecou, alături de care se află teiul, privit cu venerație :



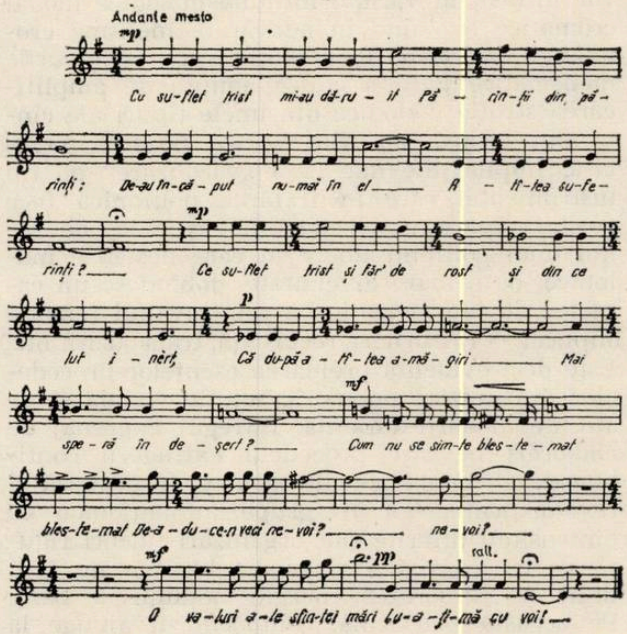
Sînt aici cîteva momente deosebit de realizate, răspunzînd temei foarte dificile a morții, cu cortegiul de triste zidiri de țintirim, morminte, sicrie etc., comun cu imaginea iubitei. Vocile încep prin strettouri, din corale sau ajungînd în corale, cu armonii întotdeauna neclare :

---

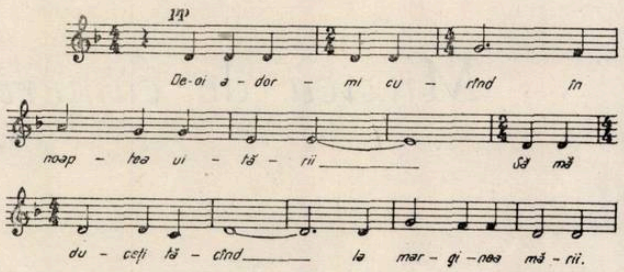
* Zoe Dumitrescu Bușulenga : operele citate, pag. 125.



De fiecare dată, reluările sînt parcă luminoase, în comparaţie cu cadenţele, sumbre, grave. Mormîntul, somnul veşnic, sicriul sînt lucruri limpezi, clare, umbrite de foarte fine cromatisme. „Ce suflet trist mi-au dăruit / Părinţii din părinţi, / De-au încăput numai în el / Atîtea suferinţi ?“ — întrebarea pe care o putem socoti ca finala ciclului, se ridică pe o axă muzicală dramatică, zbuciumată, cu unisoane, valori complementare, accente dinamice şi în sfîrşit o linişte adîncă, în madrigalul *Ce suflet trist,* din care am decupat această linie, pe care o consider definitorie întregului ciclu :



Se pare că prin această muzică au fost „spuse“ ultimele cuvinte. Au mai rămas totuşi cîteva şoapte, în ultimul madrigal — *De-oi adormi* — gînduri testamentare, cu „cerul senin“, „tinerele ramuri“, „întinsele ape“, „pădurile de brad“, „luna“, „aducerile aminte“, „adierea vîntului“, „teiul sfînt“, şi în sfîrşit „singurătatea“ :



Şi aici, în ultimele pagini, observăm marea măiestrie a compozitorului, prin care, în lumea muzicală predominant închisă la culoare, sînt punctate, nedisonînd, pete cu sau fără viaţă, amintiri, parcă anticipaţii etc.

Am parcurs cu privirea ultimele pagini de manuscris ale lui Gh. Dumitrescu, cu gîndul că acest ciclu adăposteşte o veritabilă comoară muzicală, pe care compozitorul a croit-o migălos, pe baza unei întinse experienţe, cu dragoste şi multă ştiinţă. Aş zice că muzica românească s-a îmbogăţit acum cu o dimensiune necesară. Rămîne totuşi ca aceste idei, pentru a se întări, pentru a cîştiga în greutate, să se întîlnească cu interpreţi pe potrivă, lucru pe care îl dorim şi-l aşteptăm, cu cel puţin aceiaşi căldură şi interes, care ne-au determinat să parcurgem minuţios aceste deosebit de inspirate pagini de muzică corală.

Muzică de cameră de Vasile Herman

Preocuparea pentru genul cameral pare a fi pentru compozitorul clujean Vasile Herman constantă. Aspectele valorice ale pieselor sale din acest gen de muzică, mereu în gradații evolutive permit o eșalonare stilistică. Aceasta cu atît mai mult cu cît ținem seama de parametrii ce formează în timp relația dintre formă și sonoritate. Fără pretenția unei inventarieri a creației sale camerale, se poate vorbi de o perioadă neoclasică — *Sonata da ricercar* /1958/ *Opt piese mici* /1960/ *Partita* /1961/, toate pentru pian. Asistăm în continuare la o substanțială complexitate în modalitatea de coordonare a diferitelor relații ce intră în acțiune *Piesele pentru clarinet,* cu elemente de limbaj aleatoric, *Stanțe bacoviene* pentru cor de fete, flaut și percuție, *Cantilații* sau chiar *Variante,* realizează o „tranziție" între genul cameral și cel simfonic. Anii 1967—68 aduc prin *Episoade* pentru flaut, marimbă, vibrafon și percuție incursiunea în totalul cromatic, structură de bază ce permite în accepția compozitorului filtrarea în turnurile melodice ale unor caractere modal cromatice. Noi orizonturi se deschid prin *Cantata I* pe versuri de Sorescu. *Cvartetele Nr. 1* și *Nr. 2* par a fixa o etapă nouă în care spiritul modurilor iluminează parcă traiectul unor sinteze laborioase în care este angrenat și muzicologul Vasile Herman. Dacă *Cvartetul Nr. 1* — *„Omagiu lui Enescu"* /1971/ obține, prin succesiunea unor părți cu structuri apropiate de piesele folclorice cîntate în comun, o formă a genului diferită de cea tradițională, titlurile *Poliison, Melisme, Antifonie* etc. sugerîndu-ne aceasta, în *Cvartetul No 2* subintitulat *„Refrene"*, /1976/ Vasile Herman, intrat într-o etapă neofolclorică, de continuare creatoare a etosului enescian, face o incursiune în tiparele formelor cu refren, reliefîndu-se într-un mod ingenios originea lor în folclor. Lucrarea este alcătuită din două părți : *Lento rubato* și *Allegro agitato.* Plasma sonoră generatoare este o structură modală cromatică ce prefigurează șirul / cu nota *fa* mobilă / din care se extrage o formulă melodică modală.

Construcția modului pune în succesiune trei secunde mici întretăiate de secunde mari, în angrenajul căreia unele trepte sînt mobile. Dispunerea intervalică primește în desfășurare caracterele unei configurații potențiale care se vor infiltra în variate formule melodice modal cromatice evoluînd în adevărate melisme cromatice. Procesul de evoluție spre contururile melismatice pare a aduce aminte de amplificarea strofei melodice din unele tipuri ale cîntecului propriu-zis din muzica noastră populară. Implicațiile duc la o „vocalizare" de tip instrumental care în tratarea polifonică face posibilă apariția aspectelor heterofonice de genul unei polifonii libere în care desenele melodice, de o mare diversitate, dobîndesc un caracter de improvizație cu tot travaliul tematic implicat — răsturnări, recurență, transpoziții etc. Este deci evidentă preluarea esențelor procedeelor din muzica populară, soluție viabilă și pe atît de modern-durabilă. Întregul angrenaj de elaborări în care procedeul extragerii continue de elemente noi din structurile de bază și revalorificarea lor în grupe intonaționale de dimensiuni diferite sau organizări uneori riguroase, ca în partea a doua a lucrării nu face decît să „elibereze" energie modului de bază. Pe această platformă, compozitorul ajunge la tehnici foarte pretențioase, capabile a ne desvălui exigențele unui creator cu adevărat modern. Forma lucrării nu este prestabilită de scheme, ea dezvoltă mai întîi o departajare a materialului sonor, melisma caracterizînd cupletul iar aspectul acordic vertical pe cel al refrenului. Ambianța laborioasă atinge uneori tratări de sonată, alteori variațiuni pe care le-am numi heterofonice.

Constanta camerală în creația lui Vasile Herman dezvoltă permanent cel puțin două aspecte : 1, cantabilitatea în forme și formule libere, pînă la gradul melismatic al liniilor melodice, și 2, transpunerea în forme evoluate a unor procedee specifice folclorului nostru. Toate acestea implantează creația camerală a lui Vasile Herman în spațiul sonor autentic românesc, cu o distincție în expresivitatea lirică.

Emiliu Dragea

Dinamica luminii — o componentă a spectacolului „Oedip" de George Enescu

Într-o anumită concepție, la care aderăm și noi în studiul de față, OPERA este o structură comunicațională, un uriaș interpret al partiturii destinate ei de către compozitorul de operă pentru a-i media mesajul către publicul „consumator".

Principalele componente ale acestei structuri comunicaționale sînt AUDITIVUL și VIZUALUL. Ambele straturi se prezintă în multiple structurări. Auditivul este organizat în *idei poetico-literare*, în *structuri muzicale*, precum și în construcții sonore rezultate din combinarea lor. Vizualul este structurat ca *imagine-subiect* „figurativ" — cum se mai spune într-o exprimare destul de aproximativă — și ca *imagine-obiect*.

Pentru că, în general, operele sînt studiate din punct de vedere al perceptibilului sonor, ne propunem ca, în cele ce urmează, să supunem atenției perceptibilul vizual, mai precis LUMINA uneia dintre capodoperele genului de operă din secolul XX : „OEDIP" de George Enescu.

O simplă enumerare a opusurilor în care Enescu pornește de la un argument vizual marchează interesul *continuu* al autorului față de aspectele luminii pe care o metaforizează creația sa. Lucrările cu aceste implicații marchează *toate* etapele sale de creație, de la cele „de școală" — *Aubade*, pentru violoncel și pian și cantata *L'Aurore*, ambele datînd din anul 1899 — și pînă la opusul 28 : suita pentru vioară și pian *Impresii din copilărie*, în care partea a șaptea se intitulează *Luna străbătînd prin fereastră*, iar finalul *Răsărit de soare*. Între opusurile amintite — extreme din punct de vedere al timpului în care au fost plăsmuite — care marchează interesul autorului pentru lumină, se mai pot enumera încă multe lucrări avînd asemenea implicații. *Suita a III-a* inedită, pentru pian, op. 18 are intitulată ultima parte *Joc de clopote nocturn*, iar unul dintre cele *Trei lieduri op. 19*, pe versurile lui Fernand Gregh, se numește *L'ombre est bleue*. *Suita a III-a pentru orchestră*, op. 27, *„Săteasca"*, poate fi și ea considerată în rîndul opusurilor enesciene a căror creare are implicații legate de stimulul luminos : Partea a III-a este intitulată *Vechea casă a copilăriei în amurg*, iar partea a IV-a *Pîrîu sub lună*.

O urmărire mai atentă a unei eventuale reconstituiri a dinamicii luminii, subînțeleasă într-una dintre cele mai interesante lucrări, din acest punct de vedere, *Suita op. 28 pentru vioară și pian „Impresii din copilărie"* ar surprinde o apropiere a acesteia de cea a lucrării lui Respighi *Pinii din Roma*. În ambele lucrări, cu un vădit caracter impresionist, lumina parcurge stadii între amurg și ivirea soarelui în zorii zilei.

Revenind la obiectul cercetării noastre, la opera *Oedip*, aceasta este și din punctul de vedere pe care-l urmărim o „cheie de boltă" a creației sale. În rîndul opusurilor enesciene care intersectează traiectoria interesului pentru lumină, această lucrare ocupă un loc de primă importanță ; complexitatea tratării acestei laturi a uriașului eșafodaj comunicațional îndreptățește așezarea operei în primele rînduri nu numai în cadrul creațiilor autorului, ci în întreaga creație de operă a secolului XX, ea stînd cu justificate drepturi alături de *Castelul prințului Barbă-Albastră* de Bartók sau de *Pelléas și Mellisande* de Debussy.

Argumentele cu care vom opera în continuare pentru a dovedi afirmațiile făcute sînt cuprinse, cu precădere, în zona noțională a partiturii operei, în libretul ei, precum și în cuvintele pe care Enescu le-a rostit în legătură cu „opera vieții sale".

Oedip, personajul central al operei, apare, la o atentă studiere, ca fiind dublu determinat : el evoluează în cadrul NATURII și al SOCIETĂȚII. Lumina, elementul urmărit de lucrarea de față, este una dintre componentele naturii enesciene din *Oedip*, natură structurată, la fel ca la unii dintre gînditorii vechimii eline, cum ar fi Thales din Milet, de pildă, din patru elemente primordiale : FOCUL, APA, PĂMÎNTUL, AERUL. Combinarea, permutarea și fuziunea acestor elemente — cantitativ și calitativ — structurează o natură care poate fi tivare a universului lăuntric al personajelor semnificativ considerată ca o veritabilă obiecare se mișcă în cadrul acestei naturi. Aceste elemente „primare" ale naturii apar în operă atît sub forma lor individualizată, cît și sub forma contopirii lor într-un fel sau altul de natură. De pildă apa este prezentă în spațiul scenic sub forma izvorului, a mării, a ploii, a ceții, sau sub forma apei necesare botezului.

După cîte am amintit, focul este și aici unul dintre cele patru elemente primordiale. Simbol prometeic, focul este sursa eternă a luminii. Flacăra este „hrana zeilor" care și pe „oameni îi preface în zei". Ea străjuiește NAȘTEREA, ca și MOARTEA, la fel ca și toate momentele cruciale ale unei existențe umane dramatice, aidoma celei a lui Oedip. Este o parte a luminii care scaldă culminația finală a existenței acestuia, momentul recunoașterii victoriei sale asupra naturii.

Natura ondulatorie a luminii, asemănătoare cu cea a sunetului, este, dacă nu conștient, poate intuitiv, prezentă încă de la începutul operei. O privire atentă în indicațiile de regie la primul act ne dezvăluie stabilizarea, în ambientul scenic, a două axe luminoase. Prima se întinde între cerul senin, boltit peste palatul

în sărbătoare și apa lustrală din bazinul de aramă care domină centrul scenei. Este un fascicul de raze azurii care se cerne continuu peste apa botezului lui Oedip.

O a doua axă se va constitui din pîlpîirile intermitente ale șirului de făclii aduse de preotesele lui Apollo la Theba. Ea începe afară, departe, undeva în insula Delos, acolo unde Letho i l-a născut lui Zeus pe Apollo și se stinge în apa bazinului de botez. Făcliile au o ardere tremurîndă, pîlpîindă, vibrantă, mai ales în contrast cu fluxul continuu al ploii de lumină ce se cerne deasupra bazinului cu apă lustrală. Cele două axe luminoase ne dau, în același timp, și principalele coordonate ale dimensiunilor naturii enesciene, prima axă, azurie și continuă, schițînd o verticalitate, cea de-a doua referindu-se, în special, la o orizontalitate a spațiului naturii din *Oedip*.

O întreprindere îndrăzneață, dar plină de promisiuni, ar constitui-o adîncirea cercetării *funcționalității* luminii în cadrul naturii din operă. Vom remarca, poate cu surprindere, faptul că lumina este utilizată de către Enescu ca generalizare metaforică, spectrală, îndeosebi în patru momente ale structurii de ansamblu :

1. Lumina este „personaj" activ în economia dramei.
2. Lumina este epitet dinamic al acțiunilor și personajelor din scenă.
3. Lumina este ambianță neutră, asistent al acțiunilor din scenă.
4. Lumina reliefează culminațiile dramei.

În prima situație, cînd lumina este un „personaj" activ în economia dramei, fulgerul teribil care se declanșează în momentul intenției eroului, ajuns la răscrucea celor trei drumuri, de a se întoarce la Corint, îl determină să renunțe la gînd și să „se arunce" literalmente, în brațele „scenariului" hărăzit lui de către Destin; pînă și lumina este utilizată de către el în opera sa de compromitere a omului în propriii săi ochi.

Îndeobște, lumina este comentator al acțiunilor din ambientul scenic. În această postură, lumina se găsește în același plan cu corul, care, la fel, comentează acțiunea la modul sonor însă. Festivă, lumina primei părți a actului I colaborează la structurarea situației de frumos care domnește în acest timp pe scenă. Atmosfera ambientului în care se va petrece paricidul și asasinatele prevestește grozăvia, subliniind situația eroului titular. Lumina cerută de către autor în libret este „sumbră, gălbuie, cu ceață și negură". Pînă și lumina devine „apăsătoare". Momentele de „suspens" din timpul înfruntării dintre Sfinx și Om sînt echivalate printr-o atmosferă la fel de nehotărîtă, a unor „zori livizi" care abia mijesc. Și lumina ezită între izbucnirea triumfală în zorii unei zile sărbătorești, ori stingerea în bezna unei nopți oarbe. Victoria omului asupra forțelor potrivnice ale naturii este însoțită de o descătușare a intensităților luminoase. Ziua poate să apară în toată splendoarea măreției sale.

Același lumină-comentator participă, alături de poporul teban la scenele funebre care nu mai prididesc a se perinda prin fața palatului regal din cetate. Atunci lumina este „tristă".

Apropierea de momentele catarctice ale finalului este pregătită de o atmosferă luminoasă deosebit de plastică. O lumină serenă scaldă, încă de la începutul actului, ambianța în care Oedip își va găsi, în sfîrșit, liniștea. Ultimii pași ai eroului spre momentul în care victoria sa asupra naturii va fi recunoscută sînt acompaniați de un crescendo, amplificare ce punctează final existența luptătorului Oedip, printr-o imensă declanșare de lumină. Peste întreagă această tramă, „soarele apune, răspîndind blînd, raze purpurii".

Dar lumina este, uneori, și asistent neutru al acțiunilor din ambientul scenic. Componentă a naturii, alături de celelalte elemente ea contribuie la conturarea unei naturi pandemonice. De pildă, atomsfera luminoasă a primului tablou al actului II, al Corintului, este calmă, contrară zbuciumului care se petrece în sufletul lui Oedip. Aceași lumină liniștită, lumina unei nopți înstelate, este asistenta neliniștilor lui Oedip aflat în drum spre comiterea celui de-al doilea act al scenariului rezervat lui de către Destin : întîlnirea și înfruntarea Sfinxului, mobil direct al incestului.

De altfel, în momentul înfăptuirii natura, continuă, inertă și festivă, o lumină sărbătorească, ca mai înainte, cînd elogia victoria asupra forțelor naturii vrăjmașe. În timpul ceremoniei căsătoriei lui Oedip cu Iocasta, mama sa, lumina rămîne aceeași ca și în timpul sărbătoririi victoriei lui Oedip asupra Sfinxului.

Rolul major al luminii este însă cel al marcării culminațiilor dramei. Fiecare moment cheie al desfășurării tramei, primește cîte un astfel de accent luminos. Momentul paricidului, momentul în care eroul începe, incoștient, înfăptuirea prorocirilor Destinului, este marcat printr-un „fulger teribil". Clipa recunoașterii destinului înfăptuit este marcat tot printr-un accent referitor la lumină. De această dată el este însă negativ : Oedip își ia lumina ochilor. Arcul boltit al traiectoriei accentelor luminoase se închide printr-o izbucnire grandioasă de lumină, marcînd sfîrșitul, pentru Oedip, a luptei de dominare a naturii, subliniind victoria omului în această exemplară măsurare a forței sale.

Încercarea de analiză a dinamicii elementului luminos precum și a funcționalității sale în cadrul operei *Oedip* de Enescu pe care am supus-o atenției a pornit de la dorința de a sublinia raportul echilibrat al dialecticii tradiție/inovație și în acest domeniu, al vizualului, pentru că Enescu, continuator al celui pe care și-l declară „părinte spiritual" Wagner, nu rămîne un simplu propăvăduitor al teoriei operei ca „Gesamtkunstwerke" ci, și în domeniul pe care l-am urmărit, el aduce o contribuție majoră, propunînd soluții constructive în evoluția genului de operă.

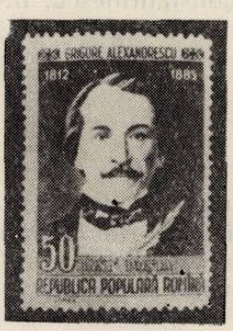
Dorin Frandeș

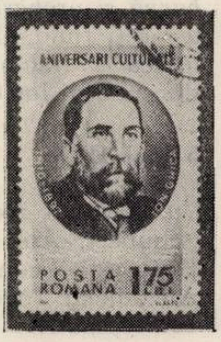
Filatelie muzicală

Dintre scriitorii români ai secolului al XIX-lea, care au arătat un puternic atașament pentru arta muzicii, îl vom cita mai întîi pe *Costache Negruzzi* (1809—1869) — promotor al criticii muzicale românești, autor al unui studiu pertinent de analiză a muzicii populare : „Cîntece populare a Moldaviei" (în „Dacia literară", 1840, martie-aprilie). Alături de Alecsandri și Kogălniceanu, C. Negruzzi a fost director (din 1840) al Teatrului Național din Iași, pe scena căruia a promovat creația muzicală și dramatică românească. Autor de vodeviluri, farse și comedii *Doi țărani și cinci cîrlani*, *Muza de la Burdujeni*, pe textele cărora a fost compusă muzică specifică, al unor versuri preluate de compozitori pentru realizarea unor cîntece patriotice, creația literară și poetică a lui C. Negruzzi a stat în centrul atenției compozitorilor români din secolul al XIX-lea. Poșta Română, spre a cinsti memoria lui Costache Negruzzi, în anul 1960 (20 ianuarie), în seria Scriitori români, cu prilejul împlinirii a 150 de ani de la naștere, a emis o marcă pe care a fost reprodus portretul cunoscut al poetului și scriitorului român (în „Catalogul mărcilor poștale românești, 1974", la nr. 1920, 1 L, brun violet, desen de Șerban Zainea, heliogravură, hîrtie albă, filigran XVII, dantelat).

Activitatea artistică a lui *Matei Millo* (1814—1896) în raport cu muzica s-a desfășurat pe mai multe planuri : ca interpret de mare succes al numeroaselor vodeviluri și cîntece comice, ca director de teatru, în cadrul căruia au fost puse în scenă numeroase piese cu muzică, și ca autor el însuși de lucrări dramatice (vodeviluri, operete, comedii etc.) de mare succes, pe libretele cărora au fost realizate diverse opere cu muzică : *Baba Hîrca* (operetă-vrăjitorie, cu muzica lui Alexandru Flechtenmacher — 1848), *Un trîntor cît zece* (vodevil), *Serbare militară* (tablou cu cîntece), *Ștefan cel Mare* (melodramă, cu muzică de I. A. Wachmann), *Spiridon și Samson* (vodevil) etc. I. A. Wachmann și Alexandru Flechtenmacher au fost compozitorii preferați ai lui Matei Millo. În anul 1953 (24 ianuarie), Poșta Română a emis o marcă poștală cu prilejul centenarului Teatrului Național „I. L. Caragiale", pe care figurează cei trei fondatori ai teatrului : Matei Millo, Costache Caragiale și Aristizza Romanescu (Nr. 1482, 55 B, ultramarin, desen de D. Știubei, heliogravură, hîrtie albă cu filigran, dantelat). În anul 1971 (20 decembrie), cu prilejul împlinirii a 75 de ani de la moartea actorului, Poșta Română a emis o nouă marcă pe care este reprodus portretul lui Matei Millo (Nr. 3103, 55 B, policromie, machetă de Vl. Stoianov, heliogravură, hîrtie cromo, dantelat, în serie, alături de Nicolae Iorga într-o serie de două valori).

Pe versurile poetului român *Dimitrie Bolintineanu* (1819—1873) au compus muzică mulți compozitori români, printre care : George Dima (coruri, balada vocal-simfonică *Mama lui Ștefan cel Mare* — 1884), D. G. Florescu (romanțe), Eusebie Mandicevschi (corul *Cîntul moldovenilor de tătari loviți*), Alexandru Flechtenmacher (muzica la drama lirică *Fata de la Cozia* — 1880), Iacob Mureșianu *(Uvertura „Ștefan cel Mare")* etc. În anul 1960 (20 ianuarie), Poșta Română a emis o serie de mărci cu Scriitori români, în cadrul căreia figurează și portretul lui D. Bolintineanu (Nr. 1922, 1,55 L, albastru închis, desen de Șerban Zainea, heliogravură, hîrtie albă, filigran XVII, dantelat).





Şi versurile poetului *Grigore Alexandrescu* (1812—1885) au fost „cîntate" de compozitorii români, ca George Dima (coruri), D. G. Florescu (romanţa *Te iubesc*) etc. Cu prilejul împlinirii a 75 de ani de la moartea poetului, Poşta Română a emis, în anul 1960 (20 ianuarie), o marcă pe care este reprodus portretul lui Grigore Alexandrescu, în seria Scriitori români (Nr. 1919, 50 B, brun-gălbui, desen de Şerban Zainea, heliogravură, hîrtie albă, filigran XVII, dantelat).

Ion Ghica (1816—1897), scriitor, fost director al Teatrului Naţional (din 1877), a susţinut şi a promovat arta muzicii româneşti pe scena primului nostru teatru. În anul 1877 a emis Legea pentru organizarea Teatrului Naţional, dată la care unii muzicologi consideră şi înfiinţarea Operei Române. Ion Ghica l-a sprijinit pe George Stephănescu în acţiunea întreprinsă de acesta de a fonda Opera Română ; de asemenea, scriitorul român a avut şi ideea înfiinţării unei Societăţi dramatice române. În anul 1966 (12 septembrie), cu prilejul împlinirii a 150 de ani de la naştere, Poşta Română a emis o serie de mărci în cuprinsul căreia figurează şi portretul lui Ion Ghica (Nr. 2632, 1,75 L, violet închis, galben închis, desen de Vlasto, heliogravură, hîrtie cromo, dantelat).

Bibliografie : Octavian Lazăr Cosma — *Hronicul muzicii româneşti,* Bucureşti, Editura Muzicală, 1975 (vol. III), 1976 (vol. IV) ; Viorel Cosma — *Muzicieni români, Lexicon,* Bucureşti, Editura Muzicală, 1970 ; Titus Moisescu şi Miltiade Păun — *Opereta Ghid,* Bucureşti, Editura Muzicală, 1969.

Titus Moisescu

calendar

1 mai 1923

Compania bucureşteană de operetă *N. Leonard* a reprezentat la Constanţa *Frasquitta* de Fr. Lehar.

2 mai 1909

Soprana Elena Drăgulinescu-Stinghe a susţinut în sala Ateneului Român din Bucureşti un recital de muzică românească.

3 mai 1862

Debutul artistic al violoncelistului Constantin Dimitrescu (1847—1928) în Bucureşti.

4 mai 1961

Prima audiţie absolută a *Concertului pentru harpă şi orchestră* de Paul Constantinescu, interpreţi fiind Liana Pasquali şi Orchestra simfonică a Radioteleviziunii Române, sub conducerea lui Iosif Conta.

5 mai 1928

Cu prilejul centenarului morţii lui Franz Schubert, *Asociaţia de muzică de cameră* din Bucureşti, condusă de violonistul şi prof. Alexandru Theodorescu, a susţinut un concert comemorativ.

6 mai 1961

Premiera absolută a lucrării lirico-daramtice *Fata cu garoafe* de Gheorghe Dumitrescu, libretul de Nicolae Tăutu, pe scena Operei Române din Bucureşti, sub bagheta dirijorului Mihai Brediceanu.

7 mai 1923

Pe scena Operei Române din Bucureşti s-a reluat într-o nouă montare şi distribuţie *Lohengrin* de Richard Wagner, spectacol care a inaugurat prima stagiune lirică a instituţiei de stat (1921).

8 mai 1940

Orchestra simfonică a armatei, dirijată de Dumitru Juncu, a prezentat la Constanţa, în primă audiţie, *Fantezia rustică* de Anghel Midescu şi uvertura la opera *Sakuntala* de Karl Goldmark.

9 mai 1933

Soprana Pia Igy (Igiroşeanu) a susţinut în sala *Gaveau* din Paris un recital de canto, prezentînd — între alte piese — lucrări în primă audiţie de Stan Golestan.

10 mai 1964

Opera de Stat din Timişoara a prezentat în premieră românească, sub conducerea lui Nicolae Boboc şi în regia lui Dan Nasta, lucrarea *Isteaţa* de Carl Orff.

11 mai 1930

Orchestra Filarmonicii din Bucureşti, sub bagheta compozitorului, a prezentat în primă audiţie absolută cele *Două schiţe simfonice (Înmormîntare la Pătrunjel* şi *Paparudele)* de Theodor Rogalski.

12 mai 1928

Recitalul tenorului Dumitru Mihăilescu-Toscani în sala Ateneului Român din Bucureşti, programul cuprinzînd şi şase lucrări proprii.

13 mai 1949

Dirijorul Ionel Perlea a prezentat în cadrul unui concert simfonic, susţinut la Brescia (Italia), lucrarea *Capriciu românesc* de Marcel Mihalovici, piesă a cărei primă audiţie absolută avusese loc la Paris (1936), sub bagheta lui George Enescu.

14 mai 1949

Filarmonica de Stat din Arad a prezentat în primă audiţie absolută, sub conducerea compozitorului *Suita simfonică nr. 2* de Nicolae Boboc.

15 mai 1902

Societatea *Armonia* din Cernăuţi a reluat opereta feerică *Moş Ciocîrlan* de Tudor Flondor, libretul de Constantin Berariu şi Temistocle Bocancea, a cărei premieră absolută avusese loc în 1901.

16 mai 1924

George Enescu a interpretat la Paris poemul simfonică pentru vioară obligată şi orchestră *Vrăjile Armidei* de Ion Nonna Otescu.

17 mai 1915

În parcul *Otetelişanu* din Bucureşti a avut loc premiera operetei *Fata din lună* de Karl von Stiegler, spectacol susţinut de trupa lirică *V. Maximilian — N. Leonard.*

18 mai 1929

George Enescu a fost ales membru corespondent al Academiei de arte frumoasă *(Académie des Beaux Arts)* din Paris. După moartea compozitorului român, locul vacant s-a atribuit folcloristului şi compozitorului ungur Laszlo Lajtha.

19 mai 1931

Cunoscutul tenor italian Benjamino Gigli a susţinut un recital de canto la Teatrul *Eforie* din Bucureşti.

20 mai 1960

În sala Floreasca din Bucureşti a avut loc concertul extraordinar al cîntăreţilor de muzică uşoară Ines Taddio (Italia) şi Jimy Makulis (Austria).

21 mai 1924

În cadrul unui concert de muzică de cameră susţinut în sala Ateneului Român din Bucureşti şi dedicat exclusiv creaţiei compozitorului Gabriel Pierné, şi-a dat concursul şi George Enescu, acompaniat la pian de oaspetele francez.

22 mai 1934

Orchestra Filarmonicii din Bucureşti, sub conducerea lui George Georgescu, a susţinut un concert simfonic la Istanbul.

23 mai 1958

Premiera operetei *Lăsaţi-mă să cînt* de Gherase Dendrino pe scena Operei Române din Cluj-Napoca.

24 mai 1901

Compozitorul şi pianistul Ioan Scarlatescu a susţinut la Paris un matineu muzical al cărui program a cuprins numai lucrări proprii.

25 mai 1909

Prima audiţie absolută la Paris a *Octetului în Do major,* op. 7 şi a *Cvartetului pentru pian, vioară, violă şi violoncel nr. 1,* în Re major, op. 16 de George Enescu.

26 mai 1916

Academia Română din Bucureşti l-a ales pe George Enescu ca membru onorific, iar din 1932 l-a numit ca membru activ.

27 mai 1850

Pe scena Teatrului Naţional din Iaşi, flautistul Operei italiene din Bucureşti, Michael Felz, a

susţinut un recital de flaut, unde a interpretat — printre altele — *Cîntece româneşti* cu variaţii.

28 mai 1960

Orchestra Filarmonicii *George Enescu* din Bucureşti, sub bagheta dirijorului Mircea Cristescu, a executat, în primă audiţie absolută, *Omagiu lui Enescu* de Theodor Grigoriu.

29 mai 1916

Pe schena Teatrului din Constanţa, Compania de operetă *V. Maximilian — N. Leonard* din Bucureşti, a prezentat spectacolul *Swen & comp.* de Winterberg.

30 mai 1927

Pianistul şi compozitorul Maurice Ravel şi violonistul George Enescu au intrpretat în primă audiţie la Paris, *Sonata pentru vioară şi pian* de Maurice Ravel.

31 mai 1955

Balerinii sovietici Olga Lepeşinskaia, Yuri Gofmann şi Vlad Levaşov au interpretat pe scena Operei Române din Bucureşti baletul *Macul roşu* de Reinhold Glier.

Eugen Vicos

VIAŢA MUZICALĂ

ORCHESTRA SIMFONICĂ A FILARMONICII „GEORGE ENESCU"

Pierre Colombo: „Anotimpurile" de Haydn

Reîntîlnire cu dirijorul elveţian Pierre Colombo la pupitrul Filarmonicii „George Enescu", după concertul său din februarie 1978. De această dată, o singură lucrare pe afiş, oratoriul *Anotimpurile* de Haydn, capodopera vocal-simfonică a senectuţii haydniene, scrisă la 70 de ani. Sarcină dirijorală complexă, care pretinde unificarea într-o concepţie consecventă a celor 44 de „numere" care alcătuiesc oratoriul, cu relevarea concomitentă a caracterului lor specific, în ciuda marii lor diversităţi : pagini pur orchestrale, coruri, recitative, arii, duete, terţete etc. Sarcină pe care Pierre Colombo a încercat, nu întotdeauna cu egal succes, s-o ducă la bun sfîrşit, deşi ea implică în plus şi crearea suflului particular al acestui oratoriu, îmbinare de măreţie şi naivitate, de riguroasă arhitectură polifonică şi de pitorească peisagistică breugheliană.

Din grupul soliştilor vocali, o evidenţiere specială : basul Gheorghe Crăsnaru, din nou — după precedenta sa realizare cu prilejul execuţiei oratoriului la Filarmonica „George Enescu" în 1972 sub bagheta lui D. D. Botez — excelent în rolul bătrînului ţăran Simon, înţelept „raisonneur", care exprimă în patru arii esenţa celor patru anotimpuri. Cuceritor prin calitatea timbrului vocal, prin generozitatea glasului, prin claritatea dicţiunii, Gheorghe Crăsnaru a ştiut să dea expresia adecvată fiecărei arii, impresionînd mai ales în cea din tabloul *Iarna (Erblicke hier, betörter Mensch)*, în care a sugerat cu elocvenţă ambianţa de meditaţie din timpul lungilor nopţi de iarnă. Tenorul Florin Diaconescu a avut o realizare meritorie în rolul tînărului Lukas, culminînd cu dificila arie din acelaşi tablou *Iarna*, în care evocă sentimentele unui drumeţ rătăcit printre nămeţii de zăpadă *(Hiersteht der Warder nun)*. De la interpreta rolului Hanne (Ana), soprana suedeză Sonja Sternhammar, ne-am fi aşteptat la o superioară prestaţie, corespunzînd cerinţelor de puritate a intonaţiei, prospeţime a expresiei, cursivitate a frazării.

Corul Filarmonicii, pregătit de Vasile Pântea, a fost la înălţimea cerinţelor în dificila încercare pe care o reprezintă partida corală de mare amploare a oratoriului. În pasajele lirice, ca şi în cele dramatice (scena furtunii), coriştii Filarmonicii şi-au vădit experienţa şi profesionalismul, realizînd o interpretare elocventă pentru măiestria scriiturii corale haydniene.

Roberto Benzi
Valentin Gheorghiu

După ce la recenta sa vizită, cu prilejul Festivalului internațional „George Enescu" din septembrie 1979, Roberto Benzi a prezentat *Simfonia nr. 4 în mi minor* de Brahms la pupitrul Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii, iată-l revenind la București cu o simfonie de Brahms, *nr. 2 în Re major*, de această dată însă în programul Filarmonicii bucureștene. Din nou, Roberto Benzi a evitat accentuarea atmosferei cețoase, specific brahmsiene, preferîndu-i o senină ambianță meridională, plină de exuberanță, cu valorificarea bogăției și frumuseții substanței sonore, uneori cu sublinierea unor impulsuri eroice. În partea a doua, *Adagio non troppo*, el a sculptat fraza cu o deplină stringență logică, conferindu-i caracterul consolator necesar. Partea a treia, *Allegretto grazioso*, ni s-a părut însă a fi abordată într-o mișcare ușor prea rapidă, ceea ce n-a permis subtilei melancolii să transpară dincolo de aparența generală surîzătoare. Finalul, *Allegro con spirito*, a răsunat apoi cu o desăvîrșită claritate, Roberto Benzi reușind să antreneze orchestra spre o interpretare plină de un elan cuceritor.

În egală măsură a reușit dirijorul oaspete să asigure atmosfera necesară uverturii *Hebridele* de Mendelssohn-Bartholdy, evocînd frumusețea sumbră a peisajului nordic, așa cum acesta l-a impresionat pe compozitor în timpul periplului său scoțian.

Apariția lui Valentin Gheorghiu într-una din piesele de bază ale repertoriului său, *Concertul pentru pian și orchestră în la minor* de Schumann, a demonstrat o dată mai mult preocuparea pianistului de a descoperi și a evidenția noi mijloace de expresie, noi culori, noi detalii semnificative la fiecare reluare a unei lucrări. Deși l-am auzit în atîtea rînduri în interpretarea solistică a lui Valentin Gheorghiu, „la minorul" lui Schumann a sunat parcă de această dată mai viguros, mai contrastant ca oricînd, mai aproape — în partea I, *Allegro affettuoso* — de destinația sa inițială, aceea a unei *Fantezii concertante*. Nobila gravitate din partea a doua, *Intermezzo*, și tehnica pianistică strălucită din Rondo-ul final, pusă în slujba unei expresii muzicale pline de vitalitate, ne-au prilejuit în continuare satisfacția de a participa la o realizare concertantă de excepție.

Aurel Niculescu
Mihai Constantinescu

Muzician cu preocupări multiple, violoncelist cu notabile realizări în domeniul cameral, Aurel Niculescu apare periodic la pupitrele orchestrelor simfonice bucureștene, dovedind reale aptitudini pentru profesia de dirijor. De regulă, el include în programele sale cîte o lucrare simfonică de ample proporții din literatura universală, prilej de a-și demonstra posibilitățile de arhitect al unor construcții muzicale de largă respirație. Alegînd, de data aceasta, *Simfonia nr. 4 în fa minor* de Ceaikovski, el a dat întreaga măsură a acestor posibilități în *Scherzo* și mai ales în Finalul *Allegro con fuoco*, în care a antrenat orchestra într-o interpretare plină de dăruire, de căldură și strălucire, adică la nivelul exact al unui corp instrumental de elită, cum este Filarmonica „George Enescu", după ce în părțile anterioare a reușit să ne convingă într-o măsură mai redusă din cauza tempoului uniform moderat pe care l-a adoptat, ceea ce a împiedicat, mai ales în partea I, „curgerea" nestînjenită a discursului muzical.

Programul propus de Aurel Niculesu ne-a prilejuit reaudierea de considerabil interes a poemului *Arcade* de Aurel Stroe. La 17 ani după compunerea ei, lucrarea rămîne la fel de impresionantă prin simplitatea austeră a construcției, unită cu o debordantă fantezie a orchestrației. Mînuind cu măiestrie un enorm aparat instrumental — de fapt, două orchestre simfonice uzuale complete (cărora li se adaugă o foarte bogată percuție, tube wagneriene, saxofoane, celestă, orgă etc.), așezate pe podium față-n față, pentru a crea o audiție stereofonică — Aurel Stroe sugerează asociativ imaginea vizuală a unor impozante arcade prin succesiunea unor pante sonore ascendente și descendente ca intensitate și ca amploare a mijloacelor instrumentale, de fiecare dată altfel orchestrate. Efectul de măreție a fost din nou atins, Aurel Niculescu reușind să valorifice muzica lui Aurel Stroe în culminații evocînd viziuni monumentale.

Între cele două părți extreme ale programului, *Concertul nr. 1 pentru vioară și orchestră în Do major* de Haydn ne-a oferit ocazia să-l reascultăm ca solist pe Mihai Constantinescu, în al cărui repertoriu figurează de multă vreme. Cultivînd cu perseverență valorile consacrate ale literaturii violonistice din epoca Barocului și a clasicismului vienez, Mihai Constantinescu a vădit și de această dată cunoașterea aprofundată a stilului haydnian, mai cu seamă în inspiratul *Adagio*, cu caracter de serenadă, căruia i-a asigurat o interpretare plină de elegență și de căldură.

Eliodor Rău
Alexandru Preda

Dirijorul Eliodor Rău de la Filarmonica din Arad, pe care l-am urmărit în anii din urmă conducînd orchestra simfonică din orașul său de reședință în turnee la București, a apărut la pupitrul Filarmonicii „George Enescu" cu un program care a înscris pentru început *Simfonia nr. 4 în La major („Italiana")* de Mendelssohn-Bartholdy. Execuția a fost, în general, corectă, deși ne-am fi așteptat la o varietate superioară de mijloace puse în acțiune, cu o forță de comunicare mai pregnantă a atmosferei de veselie, de bună dispoziție, așezată de compozitor la baza acestei simfonii, de inspirație mediteraneană.

Poemul simfonic *Till Eulenspiegel* de Richard Strauss, prevăzut în concluzia programului, a sunat mai convingător, cu o dinamică mai variată, dar și aci s-ar fi simțit nevoia accentuării fanteziei, a lejerității ritmice, care caracterizează celebra piesă dedicată de Richard Strauss lui Till, tînărul farsor, al cărui portret muzical implică brio, vivacitate irezistibilă, umor.

Programul concertului a inclus și o primă audiție românească, *Variațiunile pentru pian și orchestră* de Mircea Chiriac, de fapt o primă audiție parțială, deoarece lucrarea a mai fost executată într-o formă inițială — cuprinzînd numai 6 variațiuni în loc de 9, cîte a ajuns să includă în forma definitivă actuală — de către Filarmonica din Ploiești, dirijată de Horia Andreescu, în 1979, în cadrul etapei finale a Festivalului Național „Cîntarea României", ediția a doua. Așa cum se prezintă acum, *Variațiunile* îmbracă — atît ca densitate a prelucrării materialului tematic, cît și ca dimensiuni — caracterul unui adevărat concert pentru pian și orchestră. Tema aleasă de Mircea Chiriac este un cîntec lăutăresc din Muntenia, pe care autorul îl supune unui travaliu variațional complex, denotînd fantezie armonică și ritmică, ca și abilitate în mînuirea unui aparat orchestral alcătuit din compartimentul coardelor și din cinci suflători (flaut, oboi, clarinet, fagot, corn), cu intervenții deopotrivă în ansamblu și solistice, cărora li se alătură pianul solist, cu o partitură de mare virtuozitate. Cele 9 variațiuni — *Preludiu, Toccata, Burlesca, Elegia, Antifonar, Intermezzo, Moto perpetuo, Serenata, Finale* — se desfășoară într-un flux continuu, alternînd paginile mișcate, avîntate, cu cele lente, lirice. Interpretate cu toată atenția cuvenită de către orchestră și de dirijorul Eliodor Rău, *Variațiunile* lui Mircea Chiriac au beneficiat de contribuția solistică remarcabilă a lui Alexandru Preda, care a izbutit să pătrundă în esența noii lucrări concertante românești, redîndu-i conținutul cu bravură pianistică și un excelent simț al stilului.

Edgar Elian

Concertul orchestrei simfonice a radioteleviziunii

Obișnuitul concert de joi (27 martie) de la Radio a constituit un eveniment și o mare realizare artistică, nu atît prin conținutul programului său, cît mai ales prin reușita interpretării.

Programul, cuprinzînd două piese vocal-simfonice de dimensiuni diferite, cea dintîi, o primă audiție, *Imn festiv* de Tudor Jarda, o lucrare mai scurtă, cea de a II-a, Cantata scenică *Carmina Burana* de Carl Orff, lucrare de dimensiuni ample, a avut ca interpret principal corul Filarmonicii din Cluj-Napoca, sub măiastra baghetă a lui Florentin Mihăescu.

Mărturisim cu toată sinceritatea și răspunderea că rar am avut ocazia să auzim un cor, alcătuit în cea mai mare parte din tineri, care să aibe în așa măsură omogenitate, egalitate calitativă a partidelor care să răspundă prompt cerințelor partiturii muzicale, ba mai mult, să contribuie considerabil la ridicarea valorii unei lucrări. Este, fără îndoială, meritul tînărului dirijor Florentin Mihăescu, care a reușit să aducă formația, de altfel nu demult înființată, în rîndul celor mai bune din țară și, cine știe, dacă nu chiar cea mai bună echipă din corurile de filarmonică. Cele arătate ne îndreptățesc să sperăm că și în alte asemenea formații vor pătrunde mai mulți tineri, care să aducă cu ei entuziasmul, efervescența creatoare, specifice vîrstei.

Prima piesă, intitulată *Imn festiv*, aparține maestrului clujean Tudor Jarda, care după propriile-i spuse „păstrînd intonația ce se încadrează în tradiția înaintașilor..., am scris acest imn dedicat Patriei noastre".

Cealaltă lucrare, cantata scenică *Carmina Burana* a lui Carl Orff, a constituit la apariția sa, în 1937, ceva nou, aparte, în peisajul dominat de personalități ca Stravinski, Schönberg, Berg, Bartók, Enescu. Lumea lui Orff este alcătuită prin alăturarea și mai puțin prin dezvoltarea unor blocuri armonico-ritmice care se repetă pe principiul ostinării și care pot fi interesante la un prim contact, dar ulterior devin obositoare. Această monotonie este spartă de părțile solistice ce sînt mult mai reușite din punct de vedere componistic. Toate neajunsurile lucrării au fost șterse prin interpretarea de înaltă clasă a corului Filarmonicii din Cluj-Napoca, căruia se alătură la aceeași cotă interpretativă Orchestra Radioteleviziunii sub bagheta lui Iosif Conta.

O mențiune specială pentru cei trei soliști : Emilia Petrescu, Karoly Szilaghi și Nicolae Prescornițoiu.

Emilia Petrescu a rămas aceeași mare interpretă a genului, uimindu-ne cu vocea sa plină de expresivitate. Karoly Szilaghi confirmă faptul că este un artist cu mari disponibilități în toate genurile muzicii vocale. Este vocea cel mai mult folosită în această lucrare, în momente extrem de diferite ca expresie, cărora cîntărețul le-a dat multă autenticitate. Nicolae Prescornițoiu, o rară, și reală, voce de contratenor cum nu prea avem ocazia să ascultăm, interpret al unui singur număr, *Olim lacus colueram*, ne va rămîne în memorie pentru multă vreme.

Mihaela Niculescu

Medalion Ludovic Feldman

Indiscutabil, meritul special al concertului cameral pe care Filarmonica bucureșteană l-a dedicat creației de acest gen a compozitorului Ludovic Feldman a fost în primul rînd acela de a fi cuprins cu deplină elocvență drumul evoluției creatoare a uneia dintre cele mai interesante personalități ale generației vîrstnice de compozitori din țara noastră. Am admirat cu toții, de atîta timp, la Feldman, cuviința demersului componistic în ceea ce privește simțul măsurii aliat cu nevoia firească de înnoire a omului, de împrospătare interioară. Ori, nu este aceasta, oare, dovada unei veritabile tinereți artistice ?

Cert rămîne faptul potrivit căruia actul componistic reprezintă pentru Feldman actul unei maturații artistice, firești și responsabile, așternute în procesul împlinirii personalității sale muzicale. De la primele realizări semnificative ce aparțin deceniului cinci și pînă la lucrările din ultimii ani, creația lui Feldman reflectă în mod semnificativ, pe plan local, cîteva dintre momentele cheie ale istoriei europene a muzicii în secolul nostru ; mă refer la momentul neoclasic, la cel expresionist, pînă la abordarea unor principii constructiviste de organizare a discursului muzical.

De la *Suita pentru flaut, oboi şi clarinet* ce datează din anul 1946 — lucrare în care ecourile neoclasice ale muzicii lui Prokofiev, Hindemith, Debussy, Enescu, apar topite în creuzetul unei personalităţi ce începea a-şi dezvălui potenţele artistice cu reală subtilitate armonică — de aci şi pînă la impresionanta *Sonată pentru vioară şi pian* ce aparţine deceniului al şaptelea, Feldman parcurge un salt imens, o perioadă de transformări şi acumulări pe care această selecţie camerală panoramică le lasă de-o parte fără a le particulariza.

Sonata pentru vioară şi pian, Cvintetul al doilea pentru vioară, clarinet, violă, violoncel şi pian, precum şi recenta lucrare *Improvizaţii pentru vioară, violoncel şi pian,* aparţin toate unei sfere de imagini apropiate expresionismului muzical, o experienţă artistică pe care compozitorul a parcurs-o şi o trăieşte nu la nivelul exteriorizării neîngrădite ci la acela al adresării sensibil înfiorate, într-un discurs muzical problematizat, îmbogăţit în sfera acelui bun gust care nu se demonstrează pe sine însuşi ci devine funcţional integrat procesului creator.

Impresionant rămîne, atît în cazul sonatei cît şi în acela al cvintetului, simţul acut al ansamblului instrumental căruia compozitorul i se adresează. Mă refer la angajarea interioară de tip romantic, subtil tensionată lăuntric, a sonatei, angajare pe care tandemul cameral consacrat al vieţii noastre de concert, Valentin şi Ştefan Gheorghiu, a susţinut-o cu o dăruire muzicală de înaltă clasă. Observînd, pe de-o parte, această absolut valabilă întreţinere a spiritului cuplului cameral vioară-pian, nu putem să nu apreciem aceeaşi funcţională adaptare a mijloacelor componistice în cazul cvintetului ; este o lucrare în care simţul dramatic intens fundamentează climatul unei interiorizări de mare concentrare revelată de membrii ansamblului *Musica Nova* cu un subtil simţ al colaborării camerale.

Să fi însemnat oare — în contextul acestor opus-uri de excepţie — lucrarea *Improvizaţii* un moment de oboseală a demersului componistic ? Sperăm că lucrările ulterioare ale maestrului vor infirma acest semn de întrebare.

Nu pot fi încheiate aceste rînduri fără a sublinia semnificaţia efortului interpretativ datorat trio-ului de suflători format din Virgil Frâncu, Mihai Elena, Valeriu Bărbuceanu sau aceea a trio-ului *Academic,* ca şi aportul atît de elocvent al prezentatorului acestei memorabile seri de muzică, al compozitorului Dinu Petrescu.

Dumitru Avakian

Concert Stockhausen

Un concert Stockhausen a încetat să mai fie o manifestare de avangardă. Pentru cea de a doua jumătate a secolului, Karlheinz Stockhausen este acum o autoritate echivalentă în forţă de reprezentare cu ceea ce a fost Igor Stravinski relativ la prima : artistul care concentrează mai mult decît oricare altul, în cuprinsul unui singur corp de opere, epoca în meandrele şi tendinţele ei contradictorii. Lui Stravinski asemenea, compozitorul german nu doar sintetizează arta vremii sale. O anticipă. Este creatorul a ceea ce s-a numit structuralism în muzică. Iar ca şi Stravinski are un colosal apetit, în veşnică dispoziţie de a asimila tradiţiile din toată geografia culturii îndeosebi acelea, cu ramificaţii vechi în oralitate, aşa cum Stravinski a rejucat la vremea sa istoria muzicii, pornind de la straturile ancestrale. Oricare travesti, la ambii, poartă amprenta unei funciare agilităţi de spirit şi a unui profesionalism fascinant, ce nu se pot confunda cu alte semnături.

Aşadar, în condiţiile în care opera lui Karlheinz Stockhausen a fost igonorată în concerte, la noi desigur (în 25 de ani nici măcar un titlu în simfonice!), un program exclusiv, compus din 3 piese de cameră, ar fi începutul unei decente recuperări. Concertul cu caracter extraordinar (intitulat ca atare) de la Conservator s-a străduit să dea o compensaţie tîrziei recunoaşteri : condiţia optimă de reprezentare a acelei muzici, mai puţin desigur partea emisiei electronice (cînd şi muzica uşoară ne răsfaţă acum cu echipamente „hifi"), importantă la compozitorul care primul a făcut artă din sunetul electronic pur.

Execuţia propriu-zisă a fost în schimb serviciul îndeplinit cum se cuvine pentru ca în conştiinţa publicului acele muzici de Stockhausen să ia un loc de referinţă pentru valorile din concerte. Numai de concerte e vorba, firește, fiindcă altminteri, cu ajutorul înregistrărilor sonore şi graţie emisiunilor radiofonice (comentate uneori, dar, ce-i drept, la ore cam tîrzii pentru a avea o mai bogată audienţă) informaţia despre acest compozitor important a fost întrucîtva vehiculată.

Deliberat sau fiindcă s-a potrivit aşa, compoziţiile, prin grupaj, au pus în evidenţă ca pe o evoluţie necesară tranziţia autorului spre aleatorism şi spre cuprinderea spaţiului ca element constructiv al muzicii. *Piesa pentru pian nr. 10,* concepută în 1954 dar terminată 7 ani mai tîrziu, ilustra perioada de rigoare absolută, în sensul predeterminării strict univoce a evenimentelor sonore oricît de complexe. A fost vremea cînd autorul şi-a făurit o impresionantă tehnică de compoziţie. În sensul evoluţiei amintite, *Piesa nr. 10* încheia o cercetare menită să medieze împăcarea între ordinea desăvîrşită şi relativa dezordine, stabilind o scară fină de gradaţii între cele două contrarii. Prima se identifica cu gradul sporit de probabilitate în favoarea apariţiei unor anume evenimente, cu lipsa de echivoc şi cu cristalizarea structurilor la o formă individuală unică. Dezordinea, dimpotrivă, conducea spre dispersarea evenimentelor în complexe nebuloase. Dar tocmai această entropie, resimţită ca necesitatea unei stări de echilibru, avea să fie sîmburele aleatorismului. În *Piesa nr. 10* traseele erau încă unice, unidirecţionale, notate în cele mai amănunţite detalii ale complexului sonor. Autorul descoperea însă că notaţia minuţioasă ca şi stabilirea unui parcurs unic este inutilă în situaţii de acest tip. De asemenea, voinţa de a restrînge condiţia interpretului la rolul unui simplu mecanism de execuţie era o deşertăciune. O primă punere în practică a acestor concluzii avea să fie *Ciclu pentru un percuţionist* (1959), compoziţie cu toate structurile predeterminate de autor dar cu interrelaţii şi cu traectorii deschise la opţiunea instrumentistului, *Ciclu* însemnînd şi posibilitatea oferită

interpretării de a intra în joc în orice punct al perimetrului partiturii și de a o parcurge, după voie, direct sau recurent. Noua atitudine duce la dezvoltarea unui tip de interpret cu grad înalt de creativitate.

În fine, obiectul demersului componistic avea să fie în aceeași perioadă și includerea coordonatei spațiu. *Contacte* (1959—60), create inițial pentru sunete electronice, explorau sistematic modalitățile de circulație a sunetelor între cele patru puncte cardinale. Jocul avea să fie întregit prin antrenarea unui pianist și a unui percuționist care să-și adapteze reacțiile „pe viu" la ambianța difuzoarelor, după afinități de timbruri minuțios prevăzute și notate de autor, dar solicitînd la extremă finețe virtuțile coloristice ale instrumentiștilor.

Cum a sunat această muzică față cu programul estetic al autorului de acum 20 de ani ? *Piesa nr. 10* era o plasmă desfășurînd un potențial energetic imens pe parcursul unei bune jumătăți de oră, care la o apropiere superficială redundează informațional asemeni unui alfabet repetînd aceleași semne. Condiția audiției este de aceea perspectiva macroscopică într-un fel pătrunzînd sensul cuvintelor care se compun din acel alfabet. Atunci fantezia și puterea asociativă devin măsurile artistului de geniu. Bernhard Wambach, virtuozul oaspete din R. F. Germania era cu totul familiar al acestei muzici, situabilă la limita performanțelor tehnice. Pianistica lui robustă acoperea o scară subtilă de nuanțe expresive. Dar cea mai evidentă realizare în direcția atestării artistului total, pe filiația savantă a muzicii, era *Ciclu*. Satisfacția a fost cu atît mai mare, cu cît Mircea Ardeleanu, format la școala clujeană și specializat la Darmstadt, a reușit admirabil să întruchipeze acel tip, prin acțiunea căruia sobra muzică de cameră devine și ea un spectacol, la fel de minuțios regizat pentru auz și pentru ochi. Varianta propusă de acest înzestrat artist, asemănătoare lui Christoph Caskel, profesorul de la Darmstadt (vorbind de somități), a beneficiat în plus de finețea și dinamismul de execuție ale americanului Max Neuhaus. Desigur mai dificilă rămîne judecata asupra *Contactelor*, fiindcă parametrii principali, spațiul și culoarea, nu au găsit transmițători fideli în aparatele Conservatorului. Dar colaborarea la o înaltă ținută a pianistului cu mînuitorul percuției a completat prin fiorul execuției vii ceea ce de regulă lipsește muzicii din conserva denumită înregistrare sonoră, oricît de panoramică și coloristic oricît de bogată.

Radu Stan

Formația „Lontano"

Avem destul de rar, din păcate, ocazia de a asculta muzică românească în interpretarea instrumentiștilor străini. Întotdeauna însă cînd aceasta se întîmplă — este acum vorba despre apariția pe afișul bucureștean a formației camerale engleze „Lontano" (aluzie la celebra piesă omonimă a lui Györggy Ligeti ?) — se creează prilejul de a argumenta concret ținuta valorică a muzicii noastre, felul în care componistica românească răspunde original, ideaticii muzicale circulante în epocă. Fără nici o idee preconceptă, din programul formației „Lontano" s-a detașat *Sonata pentru clarinet* de Myriam Marbe, alături, desigur, de cele *11 ecouri de toamnă* ale cunoscutului compozitor american George Crumb. Există în această sonată de Myriam Marbe un autentic spirit incantatoriu, o încredințare în melodie, prin care compozitoarea făcea pionierat, în avangarda din urmă cu mai mulți ani, cînd a fost scrisă lucrarea. În vremea șocurilor (și jocurilor) seriale, Myriam Marbe înlănțuie sunete simple și frumoase, cîntă, în cel mai adevărat sens al cuvîntului. Astfel, descoperim acum rădăcinile subiective și diacronice ale stilului actual al compozitoarei.

Nu departe de acest stil incantatoriu se afla și esența lucrării lui George Crumb. Muzicianul american este — s-a mai spus — un impresionist, un imagist care a respins, printre primii, abstracțiunea severă a anilor '60 și s-a exersat într-o muzică de factură lirică, confesivă, directă. Cred că *11 ecouri de toamnă* se numără printre realizările sale excepționale, în savoarea sonorităților, în expresivitatea plinurilor și golurilor, a ritmicității succesiunilor, în aplicația perfectă, foarte bine direcționată către sens și imagine, a efectelor timbrale inedite. Există la George Crumb o privă directă asupra expresivității sonore, care face ca interpretarea să aibă un spațiu larg de mișcare. Formația engleză răspunde dezinvolt cerințelor din partitură, atacă muzica direct și simplu, cu mare eficiență, evident rodată în interpretări repetate, în turnee de proporții. Înviorează imediat sinceritatea privirii către partitură, circulația promptă a ideilor între text și interpret, între compozitor și muzicianul de pe scenă, de altfel, uniți, uneori, în aceeași persoană, cum este cazul conducătoarei formației — Odaline de la Martinez — compozitoare și pianistă.

Un astfel de mod de a cînta — lipsit de artificiu, vizînd a reliefa lucrarea și nu a se interpune ostentativ în calea ei — interesează chiar și atunci cînd partitura, luată aparte, nu are multă greutate. Așa s-a întîmplat și în programul cu pricina, în afară de piesele citate pînă acum. Lucrările semnate de Malcolm Stewart, Lyell Cresswell, Sebastian Forbes, Richard Rodney Benett (nici o informație nu cuprindea programul de sală despre acești compozitori, pe care îi bănuim englezi, iar A.R.I.A., căreia îi datorăm buna inițiativă a invitării acestei formații, ar fi putut să ne ajute în acest sens, prin succinte consemnări), lucrările, deci, ce au mai figurat pe genericul concertului erau scrise cu exactitate și iscusință, dar plutind în umbra cenușie a marilor personalități și a stilurilor de circulație (uneori apusă).

Și aici însă, contribuția instrumentală a substanțializat o muzică adesea formală. Apetitul interpretativ, aspectul direct, esențial, la obiect, al cîntului sînt calități rare, alese, deasupra și în completarea bagajului profesional al membrilor formației engleze „Lontano".

Costin Cazaba

Brigitte Trannoy

Ne-am reîntîlnit cu o pianistă franceză, participantă la concursurile „Enescu", şi care a obţinut la cel din 1961 o menţiune specială. Turneul ei la noi, din martie-aprilie 1980, a dovedit mai multe lucruri. În primul rînd, că — aşa cum am avut prilejul să constatăm şi în alte împrejurări — concursurile „Enescu" au creat muzicienilor de peste hotare participanţi la aceste nobile întreceri o afecţiune trainică pentru muzica românească, sentiment cu deosebire preţios şi care generează uneori, peste ani şi ani, ecouri pozitive neaşteptate. În al doilea rînd, că putem crede într-o certă putere de selectare a talentelor, pe care o învederează competiţiile de acest fel, fără să conteze totuşi extrem de mult, în perspectiva timpului, cine a luat premiul I şi cine s-a situat ceva mai jos în lista laureaţilor, pentru că timpul schimbă multe lucruri. Aşa se întîmplă cu Brigitte Trannoy, care fără îndoială, după cum s-a prezentat *astăzi*, poate fi invidiată de mulţi dintre laureaţii ridicaţi în urmă cu decenii mai sus pe tabelă : aceasta, pentru că este ceva mult mai valoros în cîntul ei pianistic decît o briliantă bună să ia ochii juriului. Are o înţelegere profundă a muzicii, privită ca mijloc de exprimare a personalităţii şi de transmitere a unei vibraţii omeneşti autentice — şi acestui scop îşi adaptează mijloacele tehnice, cu o inteligenţă şi o sensibilitate ce nu pot fi întîlnite la tot pasul. Aş cuteza chiar să afirm că îşi creează un loc aparte între colegii ei de generaţie şi între pianiştii francezi în genere ; se întîmplă ca unii dintre ei să manifeste (în cadrul unei incontestabile pregătiri tehnice) o oarecare superficialitate şi tendinţa de a privi muzica prin anumite scheme de rezolvare instrumentală lesnicioasă şi de efect. De multe ori, diversitatea stilistică este trădată iar puterea de emoţie nu depăşeşte un prag destul de scăzut. Brigitte Trannoy nu adoptă în jocul ei pianistic nimic dintr-o poziţie oarecum mecanicistă, rezultată dintr-un studiu asiduu dar nu prea direcţionat artisticeşte ca în cazul multor „specialişti de cîştigat concursuri". Mişcarea mîinilor pe pian, aşa cum se întîmplă la adevăraţii pianişti-muzicieni, redă în cele mai multe împrejurări *sensul* muzicii şi este eliberată de orice prejudecată, învederînd totuşi un simţ al echilibrului şi al armoniei sufleteşti care dă apariţiei ei pe podium semnificaţia unui eveniment interior fericit, pentru cel ce o urmăreşte. Fără a slobozi tunete din pian, adică fără să fie o virtuoză de o forţă titanică, diapazonul nuanţelor create este foarte bogat, artista situînd culoarea sonoră — este vorba însă de o culoare complexă, cu valenţe nu numai sensoriale ci şi psihologice — pe primul plan al preocupărilor interpretative.

Premier-prix al Conservatorului din Paris în clasa profesorului Benvenuti, Brigitte Trannoy este astăzi ea însăşi profesoară, la Conservatorul din Ville d'Avray una din acele localităţi care fac o salbă în jurul Parisului şi unde s-au înfiinţat o serie de instituţii de învăţămînt artistic ce au stimulat considerabil creşterea muzicală a tineretului francez. Susţine frecvent concerte în ţara ei şi a fost bine primită în R. F. Germania, unde recitalurile prezentate s-au bucurat de un ecou favorabil ; în evoluţia ei au contat, fără îndoială şi anii de studiu petrecuţi în Italia, mediu în care şi-a însuşit un orizont artistic vast, nu numai strict muzical, ci şi general-cultural, care după cum se vede este poate tot atît de important.

Recitalul dat la 2 aprilie 1980 la Sala mică a palatului a reprezentat rodul unei concentrări emoţionale de bună calitate — programul fiind substanţial în cel mai înalt grad şi încercînd o relaţie stilistică revelatoare dar şi foarte spinoasă : Enescu-Debussy. Prin felul cum a rezolvat-o, Brigitte Trannoy a vădit nu numai ştiinţă muzicală — ci, ceea ce este uneori şi mai important, o intuiţie fără greş. *Sonata nr. 1 în fa diez minor* de Enescu ne-a apărut în toată grandoarea ei, pătrunsă de reveria infinită a spaţiilor nocturne dar, în acelaşi timp, de un dramatism lăuntric nescutit de sfîşieri, de accente *poignante* (să mi se ierte neologismul, aci intraductibil). Aducîndu-ne aminte că Enescu însuşi atesta oarecari influenţe debussiste în *Suita opus 10, în re major*, ne-am bucurat să constatăm în ce măsură Brigitte Trannoy, care este familiarizată şi cu această lucrare, a sesizat diferenţele specifice faţă de lumea, cu totul alta, a *Sonatei nr. 1*. Au existat chiar adierile unor angoase expresioniste, dacă vrem, dar calmate fără îndoială de înţelepciunea blîndă a lui Enescu, de minunata cufundare a compozitorului în peisajul geografic şi sufletesc al pămînturilor natale. Frazele lente au avut acea lungime, acea tensiune spre indicibil şi infinit, care dă muzicii lui Enescu valoarea unui document uman unic ; în schimb, partea a II-a a *Sonatei* a adus aşteptata echilibrare, apărînd tensionată — fără exces — şi motrică, dar nu în sens prokofievian, cum s-a întîmplat, îmi aduc aminte, la atîţia alţi concurenţi, care îşi creau asocieri stilistice lesnicioase, dar — vai ! — nu tocmai apropiate de spiritul capodoperei enesciene. Brigitte Trannoy ne-a creat bucuria de a ni-l lumina pe Enescu dintr-un unghi de vedere cu componente, poate, noi şi ne-a arătat cît de important este să stimulăm pe interpreţii străini să se apropie de capodoperele româneşti : nu numai că le vor propaga în ţara lor — şi pianista franceză, care este şi solistă a Radiodifuziunii pariziene, o va face fără îndoială — dar ne vor da uneori şi nouă perspective pasionante asupra lucrărilor cunoscute şi îndrăgite de o viaţă. Am dori mult, de aceea, să o ascultăm, de pildă şi în *Sonata a III-a, în re major*, care se cîntă atît de tragic de puţin faţă de frumuseţea ei ! Poate că în viitor ni se va oferi şi această satisfacţie.

De la *Brouillards* şi pînă la *Feux d'artifices*, Brigitte Trannoy a parcurs cel de al doilea caiet al *Preludiilor* de Debussy cu acea simbioză de rafinament şi intensitate a simţirii menită să situeze cu adevărat muzica lui *Claude de France* în adevăratul ei făgaş ; pentru că se întîmplă adesea ca Debussy să fie privit doar ca un creator de atmosferă, ca un pictor în sunete cu valori pitoreşti, fără îndoială, dar rămase la nivelul epidermic. Dacă nu ar fi decît să amintim emoţia atît de pură din *Canope* ; n-au lipsit nici accentele de fină ironie *(General Lavine-eccentric, Hommage a S. Pickwick P.P.M.P.C.)*, nici evocările iberice de ritmică şi înfocată pregnanţă *(La puerta del vino)*, nici extazul „atmosferic" *(La térasse des audiences du clair de lune)*, nici — ca să revenim şi pe tărîmul pămîntean al concreteţei instrumentale — bravura virtuoză *(Les tierces alternées)*.

N-am vrea totuşi să depănăm întreg filmul părţii secunde a recitalului, mai ales fără să evocăm o amintire preţioasă : o pagină atît de maltratată de pianiştii romanţioşi cum este celebrul *Vis de dragoste* de Liszt a fost redată cu o voită sobrietate, cu o pudoare a sentimentului, retras spre meterezele esenţelor, încît ne-a apărut nouă şi neuzată. Este unul din darurile remarcabile ale pianistei franceze.

Brigitte Trannoy a apărut şi ca solistă a orchestrelor Filarmoniciior din Tîrgu Mureş (30, 31 martie) şi Braşov (7 aprilie), în colaborare cu dirijorii Cristian Mandeal şi Thomas Christian David. Interpretarea *Concertului în re major* (BWV 1054) de Johann Sebastian Bach a mers în *crescendo* de-a lungul turneului, dobîndind din ce în ce mai multă consistenţă şi pregnanţă. Urmărind o muzică asociată de obicei cu cîntul viorii (acelaşi material este folosit de compozitor şi în mult mai frecvent cîntatul *Concert în mi major* pentru vioară), ne-am bucurat să constatăm că Brigitte Trannoy relevă savoarea pianistică specifică a scriiturii : atacul, situat la graniţa dintre percutant şi cantabilitate, adesea acel *non legato*, detaşat cu promptitudine a tuşeului, rezolvau bine în practică veşnica dilemă a maeştrilor clavirului în faţa unor asemenea texte : imitaţie clavecinistică sau opulenţă pianistică ? În toate cazurile, culminaţia interpretării a fost în partea lentă, redată cu toată intensitatea vibraţiei umane cuprinsă în această genială recitare instrumentală. Poate că în final s-ar fi putut spera o şi mai mare vitalitate şi mai ales consecvenţă ritmică din partea solistei. Este însă doar o nuanţă într-o apreciere care doreşte să pună în valoare, la justa măsură, un talent interpretativ excepţional şi a cărui desfăşurare sperăm să o putem urmări şi în viitor.

Alfred Hoffman

Octavian Raţiu Şerban Soreanu

În ciclul „Panoramic XX", violonistul Octavian Raţiu şi pianistul Şerban Soreanu ne-au prezentat trei lucrări de referinţă din literatura camerală a secolului nostru.

Cei doi interpreţi au urmărit relevarea trăsăturilor specifice sonatelor alese, reuşind moment de moment să ţină trează atenţia auditoriului asupra punctelor de interes.

Valorificînd propunerile generoase ale partiturii, Octavian Raţiu şi Şerban Soreanu s-au identificat total cu intenţiile autorului în *Sonata a I pentru vioară şi pian* de Wilhelm Berger. Fără să piardă din vedere cadrul impus de arhitectura precisă a sonatei, cele două instrumente au construit cu dezinvoltură secvenţele încărcate de sensuri, uneori atît de contradictorii, colorînd cu prospeţime şi simţ al măsurii întreaga desfăşurare dramatică ; am sesizat consecventa punere în lumină a filonului de muzică românească, care traversează secţiunile, articulînd cu nerv întregul edificiu sonor.

Sonata a II-a de Béla Bartók ne-a plăcut pentru atitudinea camerală pregnantă a interpreţilor. Stilul improvizatoric al primei părţi a impus tinerilor muzicieni alegerea celor mai echilibrate modalităţi de exprimare, perfecta conlucrare dovedindu-ne reala lor vocaţie pentru munca migăloasă necesară sudării cuplului de sonate. Suplețea şi constanţa ritmică, sonorităţile aspre, viguroase, totala dezlănţuire ce animă partea a II-a, Allegretto, şi-au aflat o aşteptată sublimare în ultima secţiune, Adagio, în care prin vocea evocatoare a viorii, aflată într-un straniu dialog cu pianul, revin ecourile calme, meditative ale primei părţi.

Sonata op. 134 de Dimitri Şostakovici, sumum al unei experienţe componistice copleşitoare, a captivat sala datorită dăruirii totale şi înţelegerii profunde, înţelegere purtînd însemnul unei adevărate maturităţi artistice. Raţiu şi Soreanu au fost pe rînd solişti şi acompaniatori, şi-au depănat cu înţelepciune monologul sau au dialogat efervescent, au desfăşurat întreaga lor măiestrie instrumentală subordonînd-o viziunii lor interpretative. O realizare încununînd un recital dintre cele mai interesante pînă în acest moment al stagiunii.

Octavian Raţiu şi Şerban Soreanu au dovedit că scena este de fapt cea mai convingătoare catedră, căci, să nu uităm ambii sînt tinere cadre didactice la Conservatorul bucureştean.

Reuşita lor îi obligă la continuitate...

Recital Octavian Rădoi

Seriozitatea şi soliditatea gestului interpretativ caracterizează apariţiile publice ale pianistului Octavian Rădoi. Partener echilibrat şi sigur în manifestările camerale, preocupat de paginile redutabile ale repertoriului pianistic în propriile sale apariţii, artistul convinge în primul rînd printr-o firească respectare a partiturii pe care o filtrează cu personalitate, afirmînd o bogată experienţă ce îmbină intuiţia artistică cu stăpînirea desăvîrşită a coordonatelor stilistice.

Programul său de la Sala mică a Palatului R.S.R. s-a situat pe linia repertorială a recitalurilor pianistice de mare tradiţie.

În prima parte am ascultat *Suita a V-a în Mi major* de Händel şi *Şase piese op. 118* de Brahms.

Abordînd cu profunzime muzica maestrului de la Halle, Octavian Rădoi, printr-un joc pianistic eficient, a detaşat cu precădere sugestiile orchestrale ale partiturii. Structura polifonică a fost decupată într-o varietate timbrală minuţios gîndită, efectul acesteia detaşîndu-se cu pregnanţă în ultima parte a suitei, *Aria cu variaţiuni.*

Adept al sonorităţilor ample, pianistul a reuşit în piesele de Brahms, prin contrast, momente de finețe remarcabile, tocmai în secvenţele construite pe nuanţe reduse ca intensitate.

Subliniind sinuozitatea frazei brahmsiene, Octavian Rădoi a conferit o viziune unitară, închegată dinamic, celor şase piese.

Alegînd din repertoriul românesc *13 Studii-Poeme* de Leib Nachman, pianistul a dorit şi a realizat o continuitate stilistică a programului. Suflul romantic

al muzicii lui Nachman, modalitatea de creație ancorată în zona marii virtuozități, asigură succesul imediat ; solicitarea adresată interpretului este maximă și Rădoi a făcut un real tur de forță, dovedindu-ne multitudinea resurselor sale instrumentale. Evitînd citatul direct, Leib Nachman inserează însă cu discreție momente de certă inspirație folclorică, rezultat al preocupărilor sale în acest domeniu. Prezență rară pe afișul vieții noastre de concert, compozitorul merită mai multă atenție din partea interpreților și a organizatorilor.

Toccata de Prokofiev, masivă și trepidantă, recunoscut opus de rezistență pianistică, a marcat culminația serii. Explozia sonoră, desfășurarea ritmică de anvergură, sclipitoarele pasaje de bravură, s-au ordonat cu precizie în versiunea interpretului.

Pianist al marilor disponibilități, Octavian Rădoi reprezintă cu certitudine o garanție de calitate în perspectiva viitoarelor sale evoluții.

Anca Râpeanu

Recital Lavinia Tomulescu Coman

Există, la ora aceasta, două categorii diferențiate de pianiști. Sînt, mai întîi, cei care își însușesc marele repertoriu, dictat de marele public, în cele mai mici amănunte, transformînd podiumul de concert în arenă de competiții și apoi, ceilalți, care nu fac concesii, nedăruindu-se acestei întreceri, ci pur și simplu servesc muzica, inclusiv cea scrisă mai recent, adică duc o lăudabilă muncă de descoperire, chiar de reinterpretare a faptelor cunoscute sau mai puțin cunoscute. Programele pe care le-a susținut la Conservator, în ultimii ani, Lavinia Tomulescu Coman sînt în sprijinul afirmației că această grijulie muziciană realizează un pionierat interpretativ, cu știință și gust, aducînd la cunoștința publicului interesat partituri inedite, mijloace de interpretare nouă, prin care se comunică, în diferite stiluri, un conținut modern, atractios. O asemenea manifestare, care s-a desfășurat recent, a reunit lucrări, în majoritate în primă audiție, de Kodaly Zoltan, Anton Webern, John Cage și Arthur Malawski cu două partituri, semnate de curînd, de Nicolae Coman și Nicolae Brînduș. Divers și foarte dificil, acest program s-a desfășurat sub forma unei utile lecții de informare, în care pianista și-a susținut interpretarea cu lămuriri, aprecieri stilistice și istorice. *Burlesca* de Nicolae Coman etala, de pildă, un melos joresc, plin de mister și intimitate, iar *Solilocviu* de Nicolae Brînduș, croit în genul muzicii psihologice, aduna memoria, sugestia, visul, pianul și banda magnetică pe drumul improvizației controlate, solicitante pentru interpret în permanență. Am ascultat și o mostră ținînd de avangarda anilor '50 aparținînd lui John Cage, o muzică tașistă, care însă astăzi și-a pierdut acel farmec al atracției dictate de o modă trecută. Scrise în anul 1946, miniaturile lui Arthur Malawski, de fapt dansuri triste și galante, construite cu ostinato-uri și insule adăpostind într-un stil specific școlii poloneze de compoziție emoția, au demonstrat stăpînirea, de către autorul lor, a unui solid meșteșug, baza creării unei muzici viguroase sau gingașe, meditative sau dinamice, arcuite cu mare abilitate și efect. Și *Variațiunile op. 27* de Anton Webern și *Șapte piese op. 11* de Zoltan Kodaly, au reliefat, în plus față de lucrările precedente, forța sau eleganța interpretei, virtuozitatea funcțională, atribute pe care le pune permanent în slujba muzicii, a conturării inteligente și convingătoare a stilurilor, a faptelor cuprinse în muzica nouă, pe care le servește „dinăuntru", cu consecvență și gust.

Anton Dogaru

Pagini de antologie din literatura violinei

Impresia dominantă pe care ți-o dă prezența maestrului George Manoliu, atunci cînd îl cunoști și cu atît mai mult mai tîrziu, este aceea a unei eleganțe discrete dar care se impune fără efort și oricînd, desigur prin atribute mai subtile ce scapă unei prime observații. În postură de conferențiar, să punem mai bine animator sau protagonist chiar al acestui interesant ciclu pe care l-am consemnat în titlu și care ne prilejuiește cele cîteva reflecții ce urmează, caută să ne spună lucruri esențiale fără ocoluri inutile, într-o formă ce se învecinează adesea cu arcuirea frazei poetice. În tot ce exprimă aduce o măsură ce-i este proprie și care cenzurează lirismul încălzind în același timp și informația pur științifică. Avem de-aface cu o erudiție viu susținută — prin ea însăși determinînd interesul major al acestor manifestări — dar absolut neostentativă, cu multe accente personale, uneori polemice, alteori ușor ironice, cîteodată entuziaste însă întotdeauna nedepășind cadrul unei detașări care este marca acelei ținute elegante de care aminteam și care semnifică, într-un sens mai general, o atitudine în fața vieții și implicit a artei și a cărei constanță definește un caracter. Cercetînd deci mai adînc vom da fără îndoială peste o puritate a intențiilor și a realizărilor pe care din păcate noi, cei mai tineri, începem s-o pierdem și deci să nici n-o mai recunoaștem. Acesta este poate singurul și cel mai important secret al personalității și farmecului său aparte.

Maestrul George Manoliu poate fi considerat pe drept cuvînt unul dintre reprezentanții marcanți ai învățămîntului artistic, demonstrînd de-alungul anilor o înțelegere cuprinzătoare a diverselor și complexelor probleme ivite în această spinoasă dar atît de frumoasă carieră, devenind și rămînînd un model pentru studenții săi cît și pentru mulți alții, pentru întreaga viață muzicală românească.

Și pentru că această modestă scriere trebuie să fie totuși și o cronică de recital să spunem deci că al patrulea program al ciclului, dedicat sonatelor și partitelor lui J. S. Bach, i-a programat ca soliști pe Octavian Rațiu și Ovidiu Cucu, un cuplu omogen în *Sonata a IV-a în do minor pentru vioară și pian*, pe Andrei Roșianu într-o execuție îngrijită a *Sonatei a I-a în sol minor* și pe Varujan Cozighian, viguros și monumental într-o piesă de amploarea *Partitei a II-a*, ilustrînd cu deosebit relief tema propusă.

Treptele afirmării artistice

Recitalul percuționistului Mihai Romașcanu, student în anul IV al Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București, a fost conceput în ideea de a ne demonstra diversitatea posibilităților de expresie ale instrumentelor de percuție și putem spune din capul locului că și-a atins cu prisosință acest țel. Pe de altă parte Mihai Romașcanu ne-a relevat desigur și propriile sale resurse solistice — de altfel el este laureat al celor două ediții ale Cîntării României — pentru că, în ceea ce privește primul deziderat,. percuția cunoaște în ultimii ani o dezvoltare mai puțin prevăzută altă dată dar cu deplin temei. Muzica simfonică modernă în special, cea camerală, pentru a nu mai vorbi de muzica ușoară sau jazz o cultivă intens, adeseori cu rezultate remarcabile. Excludem firește aspectul modei sau dorința subînțeleasă a obținerii unor efecte.

Percuția are deci un repertoriu în continuă creștere, apelînd încă totuși și la transcrierea unor lucrări destinate inițial altor instrumente ; este și cazul pieselor de Frescobaldi și Bach din prima jumătate a recitalului tînărului percuționist. Transcripțiile în sine sînt un mijloc excelent de a îmbogăți literatura unui instrument mai puțin înzestrat cu lucrări scrise special pentru acesta (percuția pînă nu de mult, trombonul, contrabasul etc...) — cu toate discuțiile pe care le stîrnește acest procedeu mai ales printre criticii eminamente puriști — cu condiția însă de a conserva sensul muzicii transcrise, chiar dacă se dau alte culori, adică de a nu transforma o transcriere într-o prelucrare ce se îndepărtează tocmai de spiritul acelei muzici. Aranjamentele muzicale din recital aparținînd pianistului Ovidiu Cucu (un partener extrem de prețios) și percuționistului Mihai Romașcanu însuși erau, din acest punct de vedere, și mai mult (Canzona de Frescobaldi) și mai puțin izbutite (Siciliana din Sonata a II-a pentru flaut și Gavota din Suita engleză nr. 6, de J. S. Bach), exceptînd se înțelege piesele de Gershwin și Bach, din partea a doua a recitalului, prelucrări în manieră și tradiție de jazz, așa cum se obișnuiește de fapt tot mai des azi.

În ansamblu recitalul avea o prospețime (luînd chiar turnura unui reușit shaw în partea a doua) și o atractivitate ce sînt fără îndoială rezultatul unui consistent substrat artistic, merit esențial al recitalului după părerea noastră. O subliniere specială, tocmai datorită aportului lor artistic, pentru pianistul Ovidiu Cucu de care am mai amintit, trompetistul Iancu Văduva, soprana Bianca Ionescu, chitaristul Eugen Tegu și grupul „5 T".

Mihai Romașcanu este un instrumentist și un muzician talentat, ambițiile sale artistice sînt pe măsura posibilităților și recitalul său a făcut o deosebită plăcere publicului venit în număr mare

★

Ioana Bentoiu abordează pretențiosul gen al liedului cu constanță (este cel de-al doilea recital al cîntăreței la Sala Mică) și cu o conștiință clară a dificultăților acestui demers. Iată de ce o preocupă înainte de orice fidelitatea redării, înțeleasă nu numai ca un control permanent al corectitudinii textului — o performanță, totuși, chiar dacă în sine — ci, mai mult, descifrarea sensibilă a spiritului muzicii. De aici impresia unei justeți stilistice și a firescului muzical, atribute superioare ce denotă primatul inteligenței artistice. Mijloacele de expresie ale cîntăreței sînt sobre, deși glasul său s-a îmbogățit cu noi culori, cîștigînd în întindere și amploare ; sub această aparență pulsează însă o pasiune reală ce transpare în cîntul său. Ioana Bentoiu are un temperament mai dramatic, artisticește vorbind, decît bănuim la prima vedere. Ar fi interesant de probat această supoziție într-un rol de întindere pe scena unei opere.

★

Violoncelistul Alexandru Moroșanu, venit din Capitala Moldovei este posesorul unui sunet deosebit de frumos ; a fost primul lucru care frapa în recitalul său de la Sala Mică, ca o primă cunoștință ce de la început ne atrăgea atenția asupra calităților instrumentale ale muzicianului ieșean. O emisie sonoră foarte limpede și caldă, mergînd de la pianissime aproape inaudibile la sonorități ample și rotunde. Această impresie inițială s-a confirmat și consolidat de-a lungul întregului recital : niciodată nimic forțat, o participare calmă dar vibrantă ce dă interes frazei.

Alexandru Moroșanu manifestă o predispoziție lirică în cîntul său, o tentație — temperamentală am spune — de a sublinia cantabilitatea muzicii pe care o interpretează, fără însă a escamota, acolo unde e cazul, accentele dramatice sau virtuozitatea unor pasagii pe care lejeritatea tehnicii sale îl ajută să le depășească cu toată dezinvoltura.

În *Variațiunile pe o melodie bizantină* de Paul Constantinescu și *Sonata* de Debussy (în program au mai figurat *Sonata nr. 2 în Re major* de Bach și *Sonata nr. 5 op. 102 nr. 2* de Beethoven) Alexandru Moroșanu se dezvăluie și ca un colorist, alternînd nuanțele, atacurile, manierele de arcuș, vibrato-ul, într-o izbutită imagine de ansamblu, suplă, fluentă, nervoasă.

Dan Scurtulescu

BRAŞOV

Dacă ar fi să relevăm dominanta concertului pe care îl recenzăm am găsi-o atît în alcătuirea programului, cît şi în contribuţiile individuale şi de ansamblu, pe linia calităţii care a impus Filarmonica braşoveană în viaţa muzicală a ţării. Ponderea şi substanţialitatea pieselor româneşti, semnate de Nicolae Chilf şi Myriam Marbe, caracterul inedit al celor din literatura universală — *Concertul în la major pentru chitară* de Mauro Giuliani (numit în primele decenii ale veacului trecut „Paganini al chitarei", *Simfonia „Jena"*, atribuită (fără deplină certitudine) lui Beethoven — pot, toate, interesa publicul cel mai divers. La pupitru, I. Ionescu-Galaţi a polarizat, ca întotdeauna, eforturile orchestrei în sensul obţinerii efectelor cerute de universul sonor atît de diferenţiat al fiecărei lucrări, imprimînd dinamism şi autenticitate muzicii. Contribuţia corului de copii „Camerata infantis" (animat de Nicolae Bica) a fost şi de astă dată (în *Chiuituri* de Marbe) la înălţimea care, cu îndreptăţire l-a consacrat, într-o remarcabilă comuniune expresivă cu orchestra.

Solist a fost chitaristul grec Costas Cotsiolis, pe cît de tînăr, pe atît de stăpîn al instrumentului, din care ştie şi poate să scoată efecte armonice şi timbrale surprinzătoare. Limbajul oarecum mozartian al Concertului lui Giuliani i-a îngăduit evidenţierea frazei limpezi, a egalităţii şi agilităţii în pasaje şi figuraţii, a suprapunerilor ; colaborarea cu ansamblul a fost gîndită de dirijor ţinînd seama de fragilitatea sonoră a chitarei, într-o sală de dimensiunile şi acustica Teatrului dramatic.

Am mai scris despre concertele Filarmonicii „George Dima", cel mai adesea cu ocazia unor festivaluri şi turnee ; cel de acum, „de serie", a avut suficiente elemente pentru a putea fi considerat „de excepţie" : este dovada de netăgăduit a nivelului curent *înalt* al vieţii muzicale braşovene.

Petre Codreanu

★

În ultima vreme, mărturisesc că mă aflu în căutarea muzicienilor oaspeţi care să poată aduce, într-adevăr, o contribuţie substanţială în colaborarea cu formaţiile noastre orchestrale — şi în general în peisajul muzical al ţării. Prea adesea sîntem în situaţia să gîndim cu amărăciune că era preferabil să ascultăm pe unul dintre interpreţii noştri care nu are destule ocazii de a se manifesta decît să cunoaştem o mediocritate venită de peste hotare şi care în cel mai bun caz umple o seară cu o corectitudine anodină dar fără să marcheze nici o contribuţie personală la îmbogăţirea orizontului spiritual al ascultătorului. Cu atît mai mult, este de datoria criticului să evidenţieze pe artiştii adevăraţi, cu simţ profesional ridicat, cu conştiinţă trează şi care îşi dau seama că invitarea lor le creează obligativitatea de a se cheltui sufleteşte, de a-şi concentra resursele pentru a oferi celor ce-i urmăresc momente de reală satisfacţie estetică şi umană.

Remarc, deci, cu bucurie că la Braşov, în concertele simfonice din 7 aprilie 1980 ale orchestrei Filarmonicii „Gheorghe Dima", am urmărit un muzician austriac de calitate, posesor şi propagator al unei culturi de cea mai bună tradiţie europeană. Thomas Christian David are o formaţie complexă, întemeiată pe o practicare îndelungă a cîntului în cor (copil fiind, a făcut parte din celebrul „Thomanerchor" din Leipzig), a interpretării instrumentale (ca flautist), în fine a dirijatului. Rămîne însă, înainte de toate, compozitor — şi de altfel predă compoziţia şi este decanul facultăţii teoretice de la Academia de muzică din Viena.

La Braşov, Thomas Christian David a deschis concertul cu o lucrare proprie, *Concertul nr. 3 pentru orchestră de coarde*. În muzica sa se simte o experienţă pe diferite tărîmuri ale artei sunetelor şi o familiarizare deplină cu curentele contemporane, nu chiar cu cele de ultimă oră dar cu varietatea experienţelor neo-clasice şi neo-romantice trăite de mulţi dintre maeştrii primei jumătăţi a veacului XX. Este, de altfel, o partitură căreia nu simţi nevoia să-i lipeşti o anumită etichetă, compozitorul o caracterizează drept o mare *fantezie*, dat fiind că este concepută într-o singură mişcare neîntreruptă, de-a lungul căreia defilează însă episoade contrastante ca tempo şi atmosferă. Se simte ataşamentul creatorului pentru o exprimare limpede şi direct adresată ascultătorului, pentru efectul orchestral nobil şi pentru un *tematism* ce-şi are, de bună seamă, sorgintea în fidelitatea faţă de valorile certe slujite de-a lungul unei vieţi întregi.

Compozitor şi dirijor, deci, Thomas Christian David nu nedreptăţeşte nici una din cele două laturi ale activităţii sale permanente, aflate într-o interdependenţă şi intercondiţionare reciprocă. Am aflat asta, mai ales, din tălmăcirea excelentă pe care a dat-o, alături de Filarmonica „Gheorghe Dima", *Simfoniei nr. 41, Jupiter* de Mozart. Am avut ocazia să mă întreţin cu distinsul oaspete austriac şi el şi-a exprimat mulţumirea pentru calitatea muzicală a orchestrei şi pentru faptul că muzica lui Mozart este cîntată cu o respiraţie firească, cu bucurie şi pătrundere, că ea pare a fi „pîinea cea de toate zilele" a instrumentiştilor. I-am explicat că, pe de o parte, aceasta se datoreşte tradiţiilor specifice ale unui oraş străvechi muzical cum este Braşovul, iar pe de altă parte că un asemenea atribut este şi rezultatul educării într-un spirit de respect faţă de rafinarea frazei, faţă de continua *spunere* a actului interpretativ — impregnate în conştiinţa orchestrei de conducătorul ei permanent, Ilarion Ionescu Galaţi. Orchestra a răspuns deci cu mare mobilitate, cu elasticitate şi suplete indicaţiilor dirijorului, care cunoaşte muzica lui Mozart de la ea de acasă şi ştie să-i intuiască

nuanțele cele mai subtile, nu numai în dozări dinamice savante, în promptitudinea întrebărilor și răspunsurilor, în continua referire la un *subtext* dramatic, ci în general în ceea ce reprezintă ea ca experiență de viață, ca „eveniment psihic". Este un lucru important și indefinisabil — pentru că există multe redări mozartiene care aparent respectă normele stilistice, care sînt ireproșabile din punct de vedere al calității și cantității specifice a sonorităților, care au toți *tempi* la locul lor și totuși sînt lipsite de pulsație vitală, de adevăr strict localizat. Departe de noi de a susține că numai vienezii știu să-l cînte pe Mozart, dar fără îndoială că, în cazurile bune, cum este acela al lui Thomas Christian David, ei ne arată că sînt *de acolo*, că fiecare accent este simțit ca ceva personal, că fiecare inflexiune a frazei, că fiecare suspensie, conțin mărturia de neconfundat a unei autenticități emoționante. Ca să-l cunoaștem pe Mozart, este important să-i urmărim muzeele și meleagurile care poartă însemnele fulgurantei sale existențe, dar poate și mai esențial este să ascultăm asemenea tălmăciri ca cea pe care ne-a oferit-o acest excelent muzician alături de Filarmonica din Brașov. Se mai pot găsi, desigur, tărîmuri de perfecționare ; în cîntul suflătorilor, de pildă, ar trebui să străbată mai multă putere de convingere și personalitate — dar esențialul este înfăptuit și partitura *trăiește* în toată puterea cuvîntului, ceea ce nu este puțin lucru, mai ales dacă ne referim la *Jupiter*, cu binecunoscutele și temutele-i dificultăți, mai ales în complexa polifonie a finalului.

Am mai fost recunoscători lui Thomas Christian David și pentru felul cum a susținut acompaniamentul orchestral în *Concertul în re major* de Bach (solistă, la pian, Brigitte Trannoy). Nu era un simplu coechipier mai mult sau mai puțin indiferent, ci un părtaș în toată măsura la suflul imprimat de solistă, un creator de atmosferă (mai ales în mișcarea lentă), apt să creeze fundalul sonor sensibil și vibrant pe care să se înalțe cîntul pianului cu inflexiuni aproape vocale, de o expresie pătrunzătoare, elevată.

A. H.

CRAIOVA

Lucru cert, melomanii craioveni urmăresc cu real interes evoluția tinerilor interpreți care urcă săptămînă de săptămînă pe podiumul filarmonicii. Voi aminti că în ultima vreme s-au aflat la pupitrul orchestrei din localitate o serie de dirijori din generația tînără, între ei aș cita pe Cristian Brâncuși, Marian Didu, Mădălin Voicu, Nicolae Racu, Tiberiu Popovici, Radu Ciorei, Marius Bîzu, Dorin Frandeș.

Recent l-am urmărit dirijînd la Craiova pe talentatul Petru Andriesei, unul din șefii de orchestră care dovedesc o deosebită chemare spre această îndeletnicire rezervată numai celor înzestrați. Petru Andriesei este incontestabil un muzician cu o temeinică pregătire de specialitate și posedă suficiente cunoștințe teoretice și practice pentru a se impune în fruntea unui colectiv simfonic. Modul în care a lucrat cu orchestra craioveană dovedește acest lucru. Într-un program dificil sub aspectul problematicii dirijorale, el a reușit să-și pună în valoare calitățile. În opusul lui Theodor Drăgulescu *Uvertura festivă* am putut asculta o frumoasă desfășurare sonoră, clădită cu multă precizie și o solidă concepție arhitecturală. Fiecare creștere a intensității, fiecare contrast a fost subliniat corespunzător, ca să nu mai vorbim de excepționalele pianissime care au pus o dată mai mult în valoare (prin antiteză) gradările de intensitate.

Celebrul *Concert în Mi bemol major* de Franz Liszt, în versiunea pianistului ieșean Mircea Dan Răducanu, păstrează prospețimea și aplombul care i-au adus prețuirea iubitorilor artei sunetelor. Solistul, acompaniat cu sensibilitate și precizie, a convins că marile înfăptuiri interpretative se pot dobîndi numai printr-o profundă pătrundere în universul artistic al opusului abordat. O tehnică pianistică bine pusă la punct a contribuit în mod substanțial la surmontarea pasajelor de virtuozitate, care (de ce să nu recunoaștem) pun destule probleme. Mircea Dan Răducanu a fost pentru mine o surpriză plăcută. El s-a dovedit un pianist care caută sonorități cît mai elegante și expresive, cu o remarcabilă personalitate în interpretare. Meritul dirijorului este de a fi realizat un echilibru între solist și orchestră încîntîndu-ne prin exactitatea intervențiilor.

Cel de-al treilea opus care ne-a fost oferit de Petru Andriesei a fost strălucitoarea *Simfonie a VI-a* de Franz Schubert, așa-zisa *„mica simfonie" în Do major*, în care am admirat excepționalele virtuți de dirijor ale acestui sensibil și inteligent cadru didactic al Liceului de artă „George Enescu" din capitală. Simfonia a sunat realmente extraordinar, totul era pus la punct pînă la cel mai neînsemnat detaliu. Execuția a avut încărcătură emoțională, impresionantă forță. Orchestra a răspuns prompt, cu ușurință, indicațiilor clare, bine justificate, ale dirijorului. Gestica este eficientă, expresivă, nu vizează efecte exterioare în sine, fiecare indicație apare în strînsă legătură cu sensul interpretării. Rar mi-a fost dat să ascult o execuție atît de precisă și atît de reușită cum a fost cea oferită de Petru Andriesei. Sincere felicitări i se cuvin, fără nici o exagerare. Un dirijor ca Petru Andriesei ar trebui să apară mai des la pupitrul orchestrelor noastre. O merită din plin.

Gheorghe Fabian

TIMIȘOARA

Luna lui Mărțișor a adus pe podiumul de concert al Filarmonicii de Stat „Banatul" din Timișoara un adevărat reviriment primăvăratec prin participarea masivă a tineretului în postura de solișți sau dirijori, demonstrînd potențele resurselor artistice ale unei generații ce vine să ducă mai departe cultura muzicală românească.

Cîntul plin de siguranță dar și de pătrundere treptată în sfera stilistică mozartiană a violonistei Mihaela Martin ne-a convins de calitățile tinerei interprete, iar la pupitrul dirijoral, cu simfonia *Din lumea nouă* de Dvorak, ca piesă de rezistență, Mă-

dălin Voicu a ştiut să se impună. Două săptămîni mai tîrziu bagheta a fost din nou în mîna unui tînăr şef de orchestră, Cristian Brâncuşi, care a pornit cu paşi siguri în cariera aleasă. Simfonia *Tragica* de Franz Schubert cît şi *Concerto grosso* de Filip Lazăr au obţinut, în viziunea sa, contururi clare şi concizie. Şi acompaniamentul la *Concertul nr. 1* de Beethoven a fost îngrijit, prilejuind tînărului pianist maghiar Rohmann Imre o evoluţie ce putea să fie şi mai degajată.

În *Simfonia concertantă pentru vioară, violoncel, oboi şi fagot* de Haydn, în concertul din cadrul ciclului „Triada de aur a clasicismului" sub bagheta lui Nicolae Boboc, de data aceasta, a evoluat un grup de solişti din cadrul orchestrei : Ioan Fernbach, Alexandra Guţu, Laurenţiu Baciu şi Alexandru Nichişov, iar în *Simfonia concertantă pentru vioară şi violă* de W. A. Mozart, alţi doi din generaţia tînără de orchestranţi, Dragoş Corora şi William Stürzinger (jun.). În acest concert, bagheta a stat în mîna unui veteran, a unuia din cei mai buni instructori de orchestră, Emanuel Elenescu, care prin valsul din opera *Cavalerul Rozelor* de R. Strauss, dar mai ales prin poemul *Ucenicul vrăjitor* de P. Dukas a smuls ansamblului autodepăşirea. Apariţia lui în concertele filarmonicii din această lună a fost aceea a unui maestru care rămîne încă mereu tînăr, stimulînd în acelaşi timp tineretul spre realizări artistice viabile.

O impresie excelentă a lăsat-o şi tînăra violonistă sovietică Liana Isakadze, prin temperamentul şi inclinaţia uşor romantică cu care ne-a prezentat *Concertul* de Beethoven. Dar şi cei mai mici artişti au urcat în această lună podiumul de concert : elevii liceului de artă „Ion Vidu", instruiţi de profesorul Marius Tănăsescu, pentru a da glas *Suitei pentru cor de copii, suflători, pian şi percuţie* de Liviu Glodeanu.

Lucrarea compozitorului Alexandru Paşcanu *Tinereţea* — două schiţe pentru ansamblu de coarde, singura primă audiţie din şirul concertelor acestei luni, vine şi ea parcă să se alăture adierii primăvăratice, marcînd, prin natura componisticii, sentimentalismul propriu acestei vîrste, dinamismul şi imboldul de a merge mereu înainte.

Damian Vulpe

REŞIŢA

Viaţa muzicală a Reşiţei şi, odată cu ea, întreaga mişcare culturală a judeţului au înregistrat un succes remarcabil : înfiinţarea cenaclului Uniunii compozitorilor. Rod al acumulării de energii artistice latente dar şi ale unora care se manifestau tot mai intens în imediatul vieţii muzicale, acest cenaclu stă pe temelia unei tradiţii componistice de peste un secol, în care s-au înscris numele unui Nicolae Popovici, Ion Vidu, Timotei Popovici, Iosif Velceanu, Nicolae Lighezan, Joachim Perian, Sabin Drăgoi şi Nicolae Ursu, pentru a nu mai vorbi de aceea a compozitorilor-dirijori ţărani — fenomen unic la vremea sa.

Împletirea cea mai strînsă între creaţia destinată corului şi organismul propriu-zis al interpretării vocale celei mai largi a constituit o trăsătură constantă a muzicii bănăţene şi a celei cărăşene în special. Cu nimic dezminţită nici astăzi, această trăsătură a unei activităţi desfăşurată pe două planuri creatoare îşi însuşeşte atributele noului, ale turnării în forme elevate a melosului folcloric, cu ştiinţă, eficienţă şi bun gust. Şi este suficient să amintesc în acest sens remarcabilele lucrări datorate celor doi tineri dirijori, Doru Morariu şi Adrian Micşa, ambii dirijori ai unor formaţii prestigioase (coralele de cameră „Mioriţa" şi respectiv „Cappella Banatica", Micşa fiind şi dirijorul corului muncitoresc al Combinatului metalurgic din Reşiţa) şi care vor deveni în curînd membri ai Uniunii compozitorilor. Dar nu numai aceste nume aspiră la un atare titlu, după cum nici numai genul coral este acela ce intră în planurile de activitate ale Cenaclului. Sub îndrumarea lui Mihai Walter Klepper întreagă această grupare de forţe şi de tendinţe — şi o credem cu toată convingerea — va dobîndi atributele profesionalismului.

Ceea ce nu uită însă înfăptuitorii acestui tînăr organism este necesitatea, provenind din însăşi antecedentele istorice şi din efervescenţa prezentului, de a urmări continua dezvoltare a mişcării de amatori (ce a dovedit deja nivelurile înalte la care se pot ridica unele formaţii capabile a interpreta cele mai pretenţioase compoziţii ale creatorilor români contemporani ; un concert-dezbatere susţinut de corala „Mioriţa" ce a avut loc la Bucureşti, a fost axat exclusiv pe prime audiţii), a ridicării nivelului publicului. Nu numai Uniunea compozitorilor este interesată în a înnoda astfel de trainice legături cu acei cărora muzica li se adresează, ci şi Centrul judeţean de îndrumare a artei de amatori precum şi forurile judeţene de partid şi de stat care, în mod exemplar şi consecvent au creat cele mai favorabile premise înfiinţării Cenaclului din judeţul Caraş-Severin.

La şedinţa de constituire a cenaclului s-a exprimat dorinţa de a se pune bazele unei cercetări muzicale, începînd cu culegerea sistematică a bogatului şi mereu revelatorului folclor din această parte a ţării. Un semnificativ început poate fi considerat faptul că un reprezentat al Cenaclului, Dumitru Jompan a devenit membru al Uniunii compozitorilor datorită tocmai activităţii sale pe acest tărîm şi graţie culegerilor sale de folclor şi studiilor monografice ce vin să împlinească munca sa de pionierat în comuna natală Marga, unde a dat viaţă acelui cor, laureat al Festivalului „Cîntarea României" şi, mai de curînd, remarcabilei formaţii de copii „Canon" sau unde a înfiinţat un modern studio de muzică...

Festivitatea constituirii cenaclului a fost, cum este şi firesc, urmată de un concert la care au evoluat, prin programe bine puse la punct, Fanfara Combinatului metalurgic, corul bărbătesc din comuna Slatina-Nera (purtător şi el al unui premiu la ultima ediţie a Festivalului „Cîntarea României"), corul Combinatului şi cele două corale de cameră amintite.

Banatul posedă acum două organisme ale Uniunii compozitorilor : filiala timişoreană şi cenaclul reşiţean. Este un succes pe măsura tradiţiilor sale, care va trebui să impulsioneze forţele creatoare din ambele judeţe înfrăţite, într-o continuă şi tot mai rodnică emulaţie.

dr. Gheorghe Firca

Alfred Hoffman: „Orizonturi Muzicale"

În contextul actual al criticii muzicale românești, semnătura lui Alfred Hoffman a devenit garanție de autentică valoare. Scrierile sale, cînd prelegeri științifice, cînd spumoase eseuri, s-au adunat în timp, conturîndu-i personalitatea permanent preocupată de problemele vieții muzicale din țară și de peste hotare.

Nelipsit de la marile evenimente ale vieții muzicale românești, Alfred Hoffman ne oferă un nou volum alcătuit din scrierile sale adunate de astă dată sub titlul *Orizonturi muzicale* (Ed. muz. Buc. 1979).

Sub titlul *Enesciana,* patru studii abordează fiecare în parte, din unghiuri diferite, personalitatea marelui muzician român, convingîndu-ne de disponibilitățile autorului de a re-actualiza, de a sesiza noi aspecte valoroase ale vieții și creației lui George Enescu. Capitolul al doilea ne poartă *De-a lungul muzicii românești.* De la Eduard Caudella și opera sa *Petru Rareș* și pînă la *Orestia II* a lui Aurel Stroe, materialul ales spre analiză este plasat în timp și spațiu, caracterizat, interpretat, valorificat. Uimește capacitatea criticului de a surprinde, prin perspectivă istorică, personalitatea aparte a fiecărui compozitor, esența lucrărilor sale și posibilitatea practic nelimitată de a compara, a integra, a comenta evenimentul în raport cu viața muzicală românească, apoi cu cea internațională, atunci sau astăzi.

Articole ca *Stilul interpretului, Interpretări variate ale Concertului nr. 1 de Franz Liszt* sau *Arta interpretativă românească* sînt adunate în partea a treia a lucrării. De la comentariul partiturilor scrise, interpretarea artistică este următoarea treaptă a observației. De astă dată cu puternică tentă de eseu, Alfred Hoffman oferă serioase pagini, unele publicate în cunoscute reviste străine sau prezentate la prestigioase colocvii internaționale. Referindu-se atît la lucrare cît și la interpretul vizat, fiecare studiu (ne referim și la cele incluse în cap. *Sărbători muzicale la Ateneu)* cuprinde o abundență de informații, trimiteri, conexiuni trecut-prezent, ce, în ultimă instanță, se concentrează într-o adevărată lecție de istorie a muzicii și a esteticii muzicale.

Dar, înainte de toate Alfred Hoffman este CRITIC, și, în această calitate, conștient fiind de menirea sa, își afirmă crezul : „... criticul este chemat să distingă, el în primul rînd, autenticul de neautentic, originalul de copie..." *(Critica muzicală și publicul).* Activitatea sa de critic, autorul o vede mereu vie, mereu actuală, ea vizînd atît publicul pe care trebuie să-l modeleze după tipare valabile, căci criticilor li se cere să simtă pulsul publicului, să-și dea seama de rezultanta cerințelor ascultătorilor într-o epocă dată și să încerce a le ghida spre înainte, a le constitui într-un factor de progres în arta pe care o slujesc", cît și interpreții, mai ales interpreții tineri, în curs de formare, în curs de afirmare. „Dacă misiunea noastră, a criticilor, este să întipărim în toate mințile, chiar și în cele mai puțin receptive, faptul că bogăția și diversitatea talentelor tinerei generații de interpreți muzicali este unul dintre fenomenele cele mai importante ale actualității noastre artistice, că ea constituie un tezaur național viu, pe care nu ne putem îngădui să nu-l apreciem și să nu-l valorificăm așa cum merită, pe de altă parte ni se cere să punem rînduială în acest tezaur, să-i diferențiem componentele, să-l inventariem chiar, fără nici o glumă, așa cum face comisia monumentelor istorice cu edificiile neprețuite ale țării !" se afirmă în *Critica muzicală și tinerii interpreți.* Perfect conștient de greutatea cuvîntului criticului, de ecoul pe care acesta îl are în opinia marelui public, Alfred Hoffman nu se sfiește a contura și minusurile criticii muzicale de astăzi. Comparația cu mari nume ca Mihail Jora, George Breazul, Alfred Alessandrescu, Emanoil Ciomac etc. obligă la serioase revizuiri de manieră și apreciere. Și condițiile în care se desfășoară activitatea de critică muzicală trebuie îmbunătățite. Cîteva dintre soluțiile oferite sînt detașarea criticului de subiectivul relațiilor imediate, obținerea unui mult mai substanțial spațiu grafic în paginile publicațiilor existente și, de ce nu chiar și instituirea unor premii pentru critici, nu numai pentru interpreți și compozitori.

Aceeași analiză minuțioasă, fără menajamente, a situației reale, se face simțită și în cele două articole cuprinse în cap. VI, *În miezul vieții muzicale.* Astfel, în *Setea de muzică,* la întrebări majore ca „Facem oare totul pentru ca să menținem și să consolidăm năvala de tineri spre sălile de concert ?" răspunsul dat este, deși dureros, cel adevărat : „Nici pe departe ! Punctul cel mai nevralgic rămîne fără îndoială, predarea muzicii în școala generală...", articolul continuînd printr-o amplă dezvoltare a ideii și o prezentare a situației care, aflată într-o fază acută, cere soluții rapide și eficace.

Criticul și muzicologul Alfred Hoffman este un nume binecunoscut și pe arena vieții artistice internaționale. Referirile sale la evenimentele muzicale de excepție, din diferite colțuri ale lumii, prezențele sale la congrese internaționale sau invitațiile de a participa în jurii de concurs, susțin această afirmație. Dar, și în aceste pagini, comparația cu viața muzicală românească este mereu prezentă. Știm astfel, mereu, unde ne aflăm și ce trebuie făcut pentru un „mai mult și mai bine".

Orizonturi muzicale alcătuiesc un volum ce se înscrie cu cinste în tradiția criticii muzicale românești.

Cristina Bohaciu

Coruri de Alexandru Paşcanu

Editura muzicală a adunat recent, într-un volum, 15 partituri, semnate de Alexandru Paşcanu, alcătuite la distanţe destul de mari de timp şi rînduite parcă după principiul de la cele mai simple la cele mai complexe. Prima lucrare, *Ah, ce bucurie,* este impresionantă prin declaraţia autorului care afirmă bucuria poeziei şi a cîntecului, pe drumuri alcătuitoare simple, pigmentate cu întorsături armonice surprinzătoare. Urmează cîteva opusuri cu pregnant conţinut patriotic, realizate cu versuri proprii. De altfel, o altă calitate a muzicii scrise de Alexandru Paşcanu este noblețea conţinutului poetic care niciodată nu face rabat vreunui considerent sau altuia. Semnate de Ştelian Filip, Ioan Meiţoiu, Viktor Kernbach, Mircea Radina, aceste producţii lirice, folosite de compozitor, se disting prin inspiraţia metaforei şi muzicalitate. Folosind elemente pline de simplitate, atunci cînd trebuie şi cîte trebuie, melodica, de o anumită ţinută folclorică, este tratată diatonic, cu acorduri ce conţin tensiune tonală. Firul melodic de bază este pregnant arhaic şi, supus unor variaţiuni succesive — în sînul cărora îşi fac loc şi elemente ale muzicii de jazz — acesta se amplifică sau, din contră, se subţiază, întotdeauna făcînd loc, cu inteligenţă, planurilor secundare, care se emancipează treptat din materia armonică. Axa colecţiei o constituie *Imn neatîrnării,* după care sînt aşezate 5 prelucrări de folclor. Aici, compozitorul se situează pe linia marii noastre tradiţii, aducînd în acest domeniu contribuţia sa plină de respect şi bună ştiinţă, care se poate măsura chiar, în special, într-un veritabil meşteşug al armoniei evoluate. De la o piesă la alta, lucrurile se complică, aspectele modale devin dominante, păstrîndu-se cuceririle precedente care, la rîndul lor, se cumulează cu atracţioase elemente de jazz, în privinţa ritmului, a alunecărilor acordice cromatice, a rezolvării elementelor pline de tensiune etc... În piesa *Toată lumea are dor* sesizăm un puternic caracter enescian al melosului, realizat poate intenţionat, în chip omagial. Ultimele trei lucrări din colecţie sînt parcă cele mai impresionante. Este vorba de *Noapte de vară,* pe versuri de Panait Cerna, *Noapte de mai,* pe versuri de Şt. O. Iosif, şi *Chindia.* Prima este un pastel-romanţă, cu un rafinat conţinut liric şi mişcare de vals, a doua adăugînd acestor caracteristici ecouri de jazz clasic, într-o subtilă melodică şi armonie neoromantică. Este aici parcă şi o destăinuire, plină de farmec : „Gîndurile mele / Tremură de dor / Nu te înduri de ele / Tu, stăpîna lor ?" În sfîrşit, *Chindia,* celebră lucrare concertantă, posibil de asemănat cu o rapsodie, se desfăşoară dinamic, convingîndu-ne, odată în plus, că Alexandru Paşcanu este un mare meşter al muzicii corale inspirate.

Anton Dogaru

Cronica discului

De curînd, „Electrecord" ne-a oferit un atrăgător disc al pianistei Ilinca Dumitrescu, conţinînd capodopere ale literaturii pianului : Kreisleriana op. 16 de Schumann, Mephisto-valse de Liszt şi *Sonatele în Do major* L. 1, *Re major* L. 15 — S şi *La major* L. 395 de Domenico Scarlatti.

Strălucită absolventă a Conservatorului „P. I. Ceaikovski" din Moscova, Ilinca Dumitrescu a atras atenţia prin seriozitatea cu care a aprofundat discursul muzical al marilor compozitori clasici, întărind sensul aserţiunii potrivit căreia, numai adîncind tot ceea ce a fost înălţător în cultura trecutului putem avea o imagine clară asupra produselor spirituale ale prezentului.

Nu întîmplător centrul de greutate al tălmăcirilor ei cade pe celebrele Sonate ale solarului Domenico Scarlatti. Se poate vorbi de un „perlaj sonor", încîntător, de o acurateţe rar întîlnită, de o precizie ritmică de ceasornic, toate în consonanţă cu un apreciabil simţ al stilului clasic. Fără exagerare, interpretarea constituie... *una de referinţă !*

Cu multă noblețe interpretează Ilinca Dumitrescu *Kreisleriana* de Robert Schumann. Faţă de alţi pianişti români, Ilinca Dumitrescu contrastează prin temperamentul mai reţinut, prin o anume sobrietate, fără a fi însă în dezacord cu spiritul romantic al marelui creator.

George Enescu spunea adesea : „să ajutăm pe compozitori, atunci cînd lucrările lor suferă de lipsă de adîncime" ... Ilinca Dumitrescu a poetizat piesa *Mephisto-Valse* de Liszt, parcă estompînd virtuozitatea cu scop în sine şi evidenţiind bogata substanţă armonică a autorului popularelor *Preludii.*

„La unison" cu cronicarul italian al ziarului „La Gazetta del Mezzogiorno", pot afirma, fără exagerare, că pianista Ilinca Dumitrescu, dăruindu-ne cu o delicată sensibilitate artistică acest disc preţios, ne apare ca o *revelaţie.* Ascultînd şi reascultînd acest disc simt ozonul mereu proaspăt al nepieritoarei naturi, plină de vitalitate în faţa veşniciei !

Doru Popovici

DE PESTE HOTARE

Festivalul „Noua muzică bulgară" — 1980

Începută în aria stilistică și procedurală a cîntecului coral de adresă largă și sfîrșită sub semnul cîntecului politic de muzică ușoară, cea de a VIII-a ediție a festivalului „Noua muzică bulgară" — 1980 — dedicată acum celui de al doilea Congres al Uniunii Compozitorilor bulgari, s-a desfășurat la Sofia, la începutul lunii februarie. Între cei doi poli tematici anunțați mai sus, am luat contact cu o largă panoramare, în spirit de sinteză dar și de detaliu, a tuturor genurilor de vivacitate în muzica țării vecine și prietene. Concerte de muzică simfonică și de cameră, seri de muzică folclorică, în general expusă în prelucrări și aranjamente culte, multă muzică pentru copii (se acordă o atenție deosebită acestui gen, văzut în capacitățile sale educative, într-atît încît chiar președintele Uniunii Compozitorilor, Dimităr Petkov, i s-a dedicat cu cea mai însemnată parte a creației sale), acestea au constituit obiectul unei treceri în revistă, care are loc, de altfel, anual, la sfîrșit de iarnă, în capitala Bulgariei. Acestui micro-sezon i se consacră pregătiri speciale, în ceea ce privește interpretarea, și așa se face că formațiile aduse la rampă sub genericul festivalului, cu grija evidentă de a reprezenta mai toate orașele cu viață muzicală profesionistă ale țării, s-au prezentat, fără excepție, impecabil din punct de vedere al familiarizării tehnice și ideatice cu partitura. Am remarcat orchestrele sofiote — Filarmonica și Radioteleviziunea — orchestra simfonică din Plovdiv, ansamblul „Poliritmia", orchestra de cameră „Orfeu", orchestra de cameră din Pazargic, pe dirijorii Dimităr Manolov, Ivan Spasov, Gheorghi Dimitrov și o seamă de soliști și formații mai restrînse pe care le-aș fi citat dacă ele ar fi fost nominalizate în programul festivalului, foarte laconic în informații despre soliști și compozitori. De altfel, nu erau consemnate nici primele audiții, așa încît nu se poate ști ce pondere reprezentau, din totalitatea lucrărilor cîntate. Presa și radioteleviziunea — am fost de altfel invitați, toți delegații străini, să ne exprimăm opiniile, într-o conferință de presă — toate mijloacele de informare concură în a reliefa locul festivalului ca eveniment de primă importanță în viața culturală a țării. După cîte am înțeles din convorbirile cu colegii bulgari, muzica autohtonă se cîntă rar în concertele obișnuite de peste an, cu excepția unor „concerte de autor", creația națională avînd rezervate cele zece zile ale festivalului „Noua muzică bulgară".

Festivalul, dorind să fie exhaustiv pentru toate genurile de creație, era destul de improbabil ca să fie atractiv pentru același consumator de la un capăt la altul al manifestărilor sale, dar reușea, în schimb, să-și apropie un public adecvat pentru oricare din concertele programate sub genericul său. Totuși, numele de compozitori reveneau pe afiș, în diferite contexte stilistice și formale, deoarece același autor practică de obicei mai multe genuri de muzică, chiar foarte diferite. Tendința generală înclina către o muzică de strălucire aparențială, către înscenarea unor conflicte sonore iscate din voința compozitorului și tot de el rezolvate, în cadrul unui scenariu ce-și afla motivația în sine însuși. Tonul, în acest sens, pare a fi dat de creația compozitorului Alexandăr Raicev, prezent în festival cu *Concertul pentru orchestră*, o lucrare viguroasă și monotonă, stereotipă. Chiar inspirația folclorică era, în multe lucrări, organizată în forme riguroase, tinzînd către neoclasicism, unde este epurată de pitoresc și vibrație și adusă doar ca argument. Gîndirea neo-clasică nu exclude folosirea procedeelor mai moderne, căci sensul care li se dă este ilustrativ. În această ordine de idei, îmi amintesc de amplul oratoriu al lui Dobri Dobrev — *Grindina*, pe versurile poetului clasic Iavorov. În special muzica corală vădește o versatilitate stilistică marcată, în același cîntec de cîteva minute se pot auzi armonii premonteverdiene dar și fascicole de cuvinte ca la Lutoslavski, toate îndreptate către scopul ultim — conținutul. Citez aici, într-o incursiune subiectivă în memorie, lucrările lui Dimităr Sagaev, Gheorghi Kostov, Todor Popov, Nicolai Stoikov.

Peisajul stilistic și procedural s-a articulat mai funcțional în sfera muzicii de cameră. Foarte izbutite lieduri semnează compozitorii Paraşkev Hagiev — a cărui operă națională *Albena* am putut-o urmări și la București, iar la Sofia am văzut o altă operă a sa, *Maria Desislava* — și, alături de el, Dimităr Petkov, Benţion Eliezer. Remarcabilă s-a vădit audierea *Cvintetului cu pian* de Ivelin Dimitrov și a lucrării *Impulsuri* pentru flaut oboi și fagot de Vasil Kazangiev, a cărui creație, în mare măsură aderînd la structuralism, constituie o replică originală asupra avangardei contemporane. De același compozitor, lucrarea orchestrală *Iluminații* s-a dovedit, după părerea mea, cel mai împlinit și interesant opus al festivalului. În același context stilistic, excelente lucrările *Canti lamentuosi* de Ivan Spasov, *Moartea zmeului* de Bojidar Spasov, *Sonata pentru clarinet și pian* de Lazar Nikolov. Contactul muzicii bulgare cu avangarda europeană se vădește, în aceste lucrări, fructuos, compozitorii citați aici, în special Kazangiev și Ivan Spasov (care este și un foarte bun dirijor) vorbesc, cu un timbru propriu, graiul stilistic de pe la începutul anilor '70.

Un recital de două piane — la patru și opt mîini — semnat de Giulia și Konstantin Ganev, alături de Stela Dimitrieva și Maria Kapaținska, a nuanțat și mai mult imaginea pe care o aveam despre școala actuală de compoziție din Bulgaria, prin lucrările lui Nikolai Stoikov, Ivelin Dimitrov și Ștefan Ikonomov.

În ediția la care am participat, nu a figurat, după cîte mi-am putut da seama, nici o lucrare a unui compozitor sub patruzeci de ani. Este adevărat că tinerii compozitori au un festival separat, o dată la doi ani, însă audierea laolaltă a creației tuturor generațiilor mi se pare a desena cu mai multă putere de convingere peisajul componistic al unei țări.

Trecut rapid în revistă, festivalul „Noua muzică bulgară" apare deplin realizat în intenția sa de a fi anual, o micro-stagiune selectivă și simptomatică pentru o parte însemnată a componisticii naționale.

Costin Cazaban

Orchestra Simfonică a Radioteleviziunii Române în Bulgaria

Ruse — Sofia — Velico Tîrnovo — iată etapele periplului concertistic întreprins în martie de Orchestra Simfonică a Radioteleviziunii Române în Bulgaria.

Am avut bucuria să însoţesc ansamblul nostru în acest turneu, să prezint ascultătorilor postului nostru de radio transmisiunea în direct a două dintre concertele susţinute cu acest prilej, am avut bucuria să consemnez succesele de public şi de critică care au demonstrat din nou forţa artei româneşti, capacitatea ei de a birui în competiţii muzicale internaţionale.

Remarcabilă a fost din acest punct de vedere prezenţa noastră la Festivalul de la Ruse, Festival de ecou european aflat, anul acesta, la a XX-a ediţie.

Deschis de un concert al Filarmonicii din Ruse dirijat de Alipi Naidinov, concert avînd drept piesă de rezistenţă a *V-a Simfonie* de Ghia Kanceli, unul dintre cei mai interesanţi creatori sovietici din generaţia medie, (am ascultat cîteva dintre lucrările sale în 1975 la Tbilisi şi mi s-a părut un creator cu putere de seducţie, printr-un discurs de mare penetraţie), Festivalul a continuat cu un serial de manifestări la care au concurat în afara celorlalte formaţii din localitate, (ansamblul de muzică de cameră, corala Rodina, Opera), Orchestra de Cameră din Moscova (dirijor Gh. Vetvitchi, solist Mihail Pokelman, cu un program Haydn-Mozart şi cu un altul Sviridov, Holminov, Stravinski, Şostakovici), Orchestra Slovacă (dirijor Ladislav Slovak), Filarmonica Sileziană din Katowice (cu un program Iliev, Chopin, Berlioz — dirijor Karol Strija, solist Tadeusz Smudzinski), Orchestra Radio din Berlin, dirijor Heinz Rogner cu concerte în care au figurat, pe de o parte, piese de Raicev, Meier şi Sibelius iar pe de altă parte, *Simfonia IX-a* de Beethoven (Cvartetul vocal a fost compus din Renate Francke Rheinicke, Anerose Katerfeld, Peter Junger Schmidt şi Theodor Emil Richard).

În acest context, (şi agendele concertistice din Sofia şi Tîrnovo erau încărcate de evenimente muzicale la care îşi dădeau concursul reprezentanţi de frunte ai artei bulgare şi internaţionale), în acest cadru stimulatoriu, ansamblul nostru a făcut o demonstraţie de artă şi probitate artistică.

În programe de substanţă şi extindere (în cele patru concerte orchestra a prezentat *Simfonia a II-a* de Brahms, *Simfonia a IX-a* de Dvorak, *Rapsodia I* de Enescu, *Trei dansuri româneşti* de Th. Rogalski, lucrări concertante de Beethoven şi Bruch, în viziunea soliştilor Ion Voicu şi Anton Dikov, piesa compozitorului bulgar Ivan Marinov, *Scene fantastice),* ansamblul a făcut dovada unei înalte pregătiri şi sub bagheta lui Iosif Conta a sunat plin, rotund, cald, a afirmat un punct de vedere temeinic, original.

Puternic întinerit în ultima vreme, (80% din membrii ansamblului sînt tineri absolvenţi ai Conservatoarelor ţării, tineri ce activează cu entuziasm în jurul vechilor „piloni" ai formaţiei — Zvorişteanu, Nădejde, Bohîlţea, Moţatu, Ilieş Constantinescu, Năstase, Nenoiu, Soare, Florea), bucurîndu-se în aceste concerte de colaborarea unor străluciţi instrumentişti bucureşteni (Boris Boicu, A. O. Popa, Mihai Elena, Ilie Macovei, Mihai Tănăsilă), Orchestra Simfonică a Radioteleviziunii a cîntat cu concentrare, cu entuziasm, dîndu-mi certitudinea că în curînd va dobîndi o „formă" pe care nu a avut-o în ultimele decenii, formă care se datoreşte perseverenţei şi artei cu care Iosif Conta a întinerit şi a replămădit ansamblul în ultima vreme.

Din nou, Orchestra Simfonică a Radioteleviziunii a fost însoţită în acest turneu de Ion Voicu, vechi colaborator al ansamblului şi am regăsit în versiunea Concertului de Bruch toate datele artei sale : ireproşabila tehnică, sonoritatea încărcată de farmec, personalitate în frazare, senina bucurie de a face muzică.

Rezonanţe româneşti

Am avut bucuia să ascult de multe ori, în anii din urmă, muzică românească departe de pămîntul ţării...

Am văzut la Paris, în sala de concerte de la Centrul *Georges Pompidou,* mii de oameni aplaudînd noi creaţii româneşti integrate în spectacolul de politempie condus de Mihai Brediceanu.

În marea sală a Filarmonicii din Leningrad, la Berlin, în sala de concerte a Muzeului de istorie, la Nemiegen în Olanda, în sala Bulgaria din Sofia, în Elveţia la Weinfeld, am trăit entuziasmul a mii de iubitori de muzică ce ascultau sub bagheta lui Ludovic Bacs — vechi comori ale muzicii transilvănene... La Bonn, la cîteva sute de metri de locul de naştere al lui Beethoven, la Roma, la Santa Sabina, între Forul Roman şi Colosseum, la Beijing în Pagoda Roşie, la Praga la Rudolfinum, l-am văzut pe Iosif Conta ridicînd mii de oameni în picioare tălmăcind pagini din Enescu, Paul Constantinescu, Rogalski, Ion Dumitrescu.

În toate aceste locuri, mai sunaseră însă, cîndva, acorduri născute în Carpaţi.

La Vonsan, pe ţărmul Pacificului, în marele port al Peninsulei Coreene, *Rapsodia în La major* de Enescu suna la început de decembrie 1979, pentru prima oară şi pentru prima oară am înţeles parcă adînca universalitate a mesajului enescian. De la chemarea clarinetului lui Aurelian Octav Popa, la jerba de lumini aruncată de întreaga orchestră în final, Filarmonica bucureşteană şi dirijorul Mihai Brediceanu erau urmăriţi de cîteva sute de tineri coreeni ce ascultau extaziaţi, înţelegeau fără cuvinte, iubeau dintr-odată, o pagină de istorie şi de vibraţie românească...

Vonsanul este un oraș reclădit din temelii.

La Vonsan, în 1952, au căzut 7 bombe pe metru pătrat. Vonsanul este acum, un port cu o viață clocotitoare. Arhipelagul din fața orașului e plin de culori... La numai 1 km de Vonsan plaja Songodomului, parcul Songodomului cu 400.000 de arbori, îmbie la reculegere, la muzică...

În acest îndepărtat colț al planetei, sute de tineri ascultau prima oară Enescu... Rapsodia suna pentru prima oară pe acest țărm dar aici, respirînd bucuria sălii ce sorbea fiecare sunet, înțeleg, îmi explic parcă mai mult ca oricînd și oriunde, imensul succes cucerit în întreaga lume de rapsodiile enesciene, puternica înrîurire emoțională pe care ele continuă s-o exercite asupra oamenilor de cele mai diverse naționalități, modul în care Enescu arunca prima noastră mare punte, în plan muzical, între național și universal.

Aici la Vonsan, pe țărmul Pacificului, privesc ochii sutelor de tineri ce ascultă prima oară o rapsodie enesciană și observația lui Călinescu mi se pare a rezuma miile de pagini scrise despre compozitorul român, întreaga semnificație a operei enesciene :

„Saltul colosal de la folclor la creație — scria Călinescu — îl constituie reinterpretarea temei, transformarea ei în mijloc de cunoaștere muzicală. Cîntecul *Am un leu și vreau să-l beau* este funcțional o bahică stridentă, punctată cu chiuituri. Compozitorul a descoperit în ea o frază senină, evocatoare și purificînd-o de orice impulsiune, rarefiind accentele, prelungind cantitățile la cezuri, punînd să debuteze melancolicul oboi, a scos tema din climatul local, universalizînd-o, așezînd-o astfel calitativ în zona gîndirii simfonice în care trăiesc operele lui Bach sau ale lui Beethoven".

Iosif Sava

Turneul în Spania al formației „Camerata" din Constanța

În luna februarie a.c. Orchestra de cameră din Constanța, recent înființată sub conducerea dirijorului Paul Staicu, a întreprins un turneu în Spania. Concertînd în mai multe orașe (Valencia, Terragona, Valladolid, Orense, Malaga, Ceuta, Murcia, Lerida), formația camerală românească s-a bucurat pretutindeni de aprecierea entuziastă a publicului și de o elogioasă reflectare în publicațiile spaniole. Subliniind meritele dirijorului și ansamblului în interpretarea lucrărilor din program (Bach, Mahler, Ceaikovski), critica spaniolă relevă în mod deosebit frumusețea și prospețimea, originalitatea muzicii românești, reprezentată în repertoriu prin piesa *Amurg de toamnă* de Alfred Alessandrescu și *Toccata* de Paul Constantinescu.

Iată cum se oglindește aceasta în presa din Valencia : „Un relief deosebit l-a avut compoziția lui Paul Constantinescu, *Toccata*, operă cu caracteristici deosebite, adecvată complet la amploarea expresivă concretă a ansamblului constituit de Camerata, orchestră formată din valoroși interpreți care și-au demonstrat muzicalitatea și totodată identificarea cu dirijorul Paul Staicu, maestru cu o personalitate indiscutabilă și dirijor sigur, cu gesturi clare și eficace... Atît Camerata cît și Paul Staicu, dirijorul și fondatorul ei, cît și violonistul solist Varujan Cozighian, au obținut un succes deosebit și meritat de-a lungul strălucitoarei audiții care s-a bucurat de o primire călduroasă din partea publicului, care i-a aplaudat fără rezerve pe distinșii artiști români". (S. Segui — „La societatea Filarmonică, succesul orchestrei de cameră din Constanța, în : *Las Porvincias*, 8.II.1980).

Nu mai puțin elogioasă se prezintă presa din Terragona : „Minunat, deci, acest ansamblu orchestral care este în posesia celor mai bune atribute pe care le-a arătat această manifestare muzicală. Este realmente excepțională corecta afinitate și, peste toate, fuziunea instrumentală care ne-a produs o veritabilă încîntare spirituală. Excelenta calitate a sunetului și stilului, tehnica admirabilă și profunzimea expresiei și echilibrul total în toate intervențiile". (Baimon — „Extraordinarul concert oferit de Orchestra din Constanța la Institutul muzical", în : *Dario Español*, 8.II.1980)

După concertele de la Valladolid, Juan Bautista Valera de Vaga inserează în *El Norte de Castilla* (14.II.1980) : „Această superbă orchestră română reușește în toate versiunile, ca numitor comun, precizia virtuozității tuturor componenților săi, muzicieni, artiști, în special violina concertino și șefii de partidă. Dirijorul Paul Staicu ne-a convins".

Iar Eugenio Rodriguez în *Dario Regional* (Valladolid, 14.II.1980) notează : „Este un autentic deliciu să vedem concertînd Camerata și pe Paul Staicu în fruntea sa... Orchestra e un tot extraordinar, cu un sunet foarte bun, bine nuanțat, și cu strălucita conducere a unui om care știe să aducă lucrurile în tărîmul în care sentimentul și interpretarea unei opere se clarifică și se unesc".

Aceleași elogii și entuziasm însoțesc grupul interpreților Cameratei din Constanța și în concertele din Ceuta, Murcia și Lerida. Iată numai cîteva rînduri din articolul apărut în *Dario de Lerida* (20.II.1980) : „Atît componenții grupului — toți foarte tineri... — și de bună seamă dirijorul Paul Staicu au dovedit că stăpînesc la perfecție tehnica instrumentală și interpretativă. Programul, foarte interesant prin includerea unor opere de compozitori români ... cît și a unor opere foarte cunoscute ... a încîntat foarte numerosul public. Astfel, una din cele mai aplaudate piese a fost *Toccata* de Paul Constantinescu".

Rezumîndu-le la a cita numai aceste articole (ele sînt cu mult mai multe) ne putem da seama de prețuirea ce i-a fost acordată formației Camerata din Constanța, dirijată de Paul Staicu, atît pentru deosebita calitate interpretativă, cît și pentru calitatea repertoriului românesc abordat, prin aceasta elogiindu-se școala interpretativă și componistică românească, pe care formația a reprezentat-o cu brio.

Mihaela Marinescu

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

MUSICA DACO-ROMANA — UTRICULUS *

Attestée dans la pratique de l'ancienne Babylone par le prophète israélite Daniel (3, 10) en relation avec les coutumes de la cour de Nabuchodonosor II le Grand (605—562) sous le nom de *sumphonia* ou *samponia*, vocalisé de l'hébreu *çoumponya*, ensuite dans la protique musicale de la Grèce ancienne sous le nom de *symphoneia* ou ἀσκαύλης askaulos (flûte à outre), qui, chez les Latins, devient *symphonia*,

Biblia Sacra Juxta Vulgatum/Profetae Danielis/Cap. III, 10

„Tu, rex, posuisti decretum, ut omnis homo qui audierit sonitum tubae, fistulae, et citharae, sambucae, et psalterii, et symphoniae. . ."

„Tu as toi-même édicté, sire, que tout homme qui entendrait le son du cor, de la flûte, de la cithare, de la lyre, de la cornemuse. . ."
la cornemuse est formée de deux tuyaux identiques à ceux du double *aulos*, à cette différence qu'ici la colonne d'air vient d'une outre que l'exécutant presse sous le bras pour faire vibrer les anches. Une preuve de la présence de cet instrument dans la vie musicale des Thraces serait, d'après G. Katzarov [83], le sens même du terme τορελλῆ dans le LEXIQUE d'Hésychius „Vielleicht ist es nichts anderes als die onomatopeische Nachahmung des Klanges des Dudelsackes" (Peut-être n'est-ce rien d'autre que l'imitation onomatopéique du son, de la cornemuse ; voir la Seconde Partie, Chap. 5, α, p. 201 du présent ouvrage).

Le terme *utricularius* signifie en général, en latin, *fabricant d'outres* ou bien *batelier*, mais aussi *cornemuse*, ce dernier sens étant absolument certain lorsqu'il s'agit du *tibia utricularius*. Caius Suetonius Tranquillus (env. 69—128) emploie le terme *utricularius* pour désigner la cornemuse lorsque, décrivant la personnalité de Néron, il se réfère au don musical bien connu de cet empereur [84] :

„LIV *Sub exitu quidem vitae palam voverat, si sibi incolumis status permansisset, proditurum se parta victoria ludis, etiam hydraulam, et choraulam, et utricularium*".

„LIV Sur la fin de sa vie, il avait fait voeu, si son autorité demeurait sans atteinte, de figurer dans les jeux célébrés en l'honneur de sa victoire, d'y jouer de l'orgue hydraulique, de la flûte, de la cornemuse".

Si le terme *utricularii* qu'on rencontre sur des monuments épigraphiques était employé par les Romains pour désigner — selon certains auteurs — les fabricants d'outres ou les bateliers, Otto Hirschfeld propose [85], se référant au passage ci-dessus de Suétone, „une troisième explication, qui me paraît digne d'une très grande considération", à savoir, que le terme désigne „des musiciens, par lesquels on doit entendre les cornemuseurs" („Musikanten, wonach man Sackpfeifer unter ihnen zu verstehen haben würde"). Le même passage de Suétone est cité par E. et R. Bianchi dans *Dizionario illustrato della lingua latina* s.v. *utricularius*, ii, m., *zampognaro, suonatore di cornamusa*. Un problème semblable se pose à propos de l'interprétation qu'en doit donner à l'expression ; *collegium utric(u)larium*. „La nature de ce collège reste encore en questiem (constructeurs de cornemuses, fabricants d'outres, flotteurs ?)" commente D. Tudor [86]. En tout cas, l'existence d'une telle association est attestée en Dacie par des inscriptions qui indiquent, selon Joachim Marquardt [87] „instruments pour joueurs de cornemuse ; ceux-ci aussi étaient dits utriculari". Gr. G. Tocilescu fait remarquer [88] que „les hommes qui s'occupaient de ces transports et de la fabrication des outres étaient appelés, après la conquête, *utricularii* ou *utriclarii* (du mot *uter*, outre) et cela prouve qu'ils jouissaient en Dacie d'une grande considération." On rencontre ainsi, publiée dans C.I.L., III, *1547*, la mention d'un temple consacré a Némésis, appelée aussi Adrastie, patronne du collège, par les soins de la famille d'Ael. Diogenes et avec l'appui de l'association ; la pièce fut découverte à Marga — Pons AVGV-

* Du volume *Musica Daco-romana* Tome deux (en préparation). En français par Tatiana Nichitin.

[83] *Beiträge /.../*, p. 99.

[84] Td. par Emilie Pessoneux, pp. 568 ; 325.

[85] *Gallische Studien* III (1884), dans *Kleine Schriften* von... Berlin Weidmannsche Buchhandlung 1913, p. 100 (note) 2.

[86] *Oraşe, Tîrguri şi state /.../*, p. 44 ; toujours par D. Tudor, commentaires dans *Latomus*, XXIII, 1964, *p. 273*.

[87] *La vie privée des Romains*, pp. 402—403.

[88] *Dacia înainte de romani*, pp. 760—762.

STI. TIBISCUM (Pont de l'Empereur) — dép. de Caraş-Severin, près des Portes de Fer :

DEAE. NEMESI
AEL(ius) DIOGENES
ET. SILiA. VALERIA
PRO. SALVTE. SVA. ET
5 FILIORVM. SVORVM
MATER. ET. PATER
EX. VOTO. A. SOLO
TEMPLVM. EX. SVO
FECERVNT. COLLE
10 GIO. V[t]RICLARI
ORVM

À la déesse Némésis, Aelius Diogenes et Silia Valeria pour leur santé et /5/ celle de leurs fils, la mère et le père ont bâti le temple, conformément à un voeu, à partir des fondements (de la terre), à leurs propres frais, pour le collège /10/ des utriculaires [89].

C'est toujours dans C.I.L., III, *944* que fut publié le texte d'une inscription votive découverte sur l'emplacement de la cité et du *castrum* romain de Călugăreni, près du Mureş : c'est une invocation adressée à la même Némésis-Adrastie, faite pour l'implorer de veiller sur la santé de l'empereur

IN H D D
ADRASTIAE
COLLEG
VTRICLARIORVM

In honorem domus divinae Adrastiae, collegium utriclariorum.

Un document iconographique attesté par écrit ne nous offre pas la possibilité d'apprécier sa valeur, car la pièce en question ne s'est pas conservée : il s'agit de la note suivante parue dans *Concordia*, Journal politique et littéraire, I Année 1857 no. 23 samedi avril 23, page 91, sous le titre *Varietăţi / Colecţia de antichităţi a D. Maioru Papazoglu (Urmare) (Variétés /, La collection d'antiquités du Major Papazoglu, Suite)* : „Premièrement, un Silène ivre tombé par terre, cornemuse au dos et coupe à la main, et Bacchus enfant soutient sa tête ; cette pièce en bronze, bien conservée, fut trouvée en Petite-Roumanie" (Olténie, n.n.). Une gemme découverte à Moigrad, dép. de Sălaj, à l'intérieur du périmètre de l'ancien amphithéâtre romain de Porolissum (voir la VI Partie. Chapitre 2, § β du présent ouvrage) est d'un intérêt indubitable puisque une lyre y est figurée (voir la Ve Partie, Chap. 4, de cet ouvrage) et très probablement un *utriculus* aussi. Lucia Ţeposu-David [90], qui commente la pièce, affirme que l'objet a servi comme talisman, parure ou sceau, bien qu'il ne soit pas exclu qu'il eût appartenu à un artiste participant aux concours organisés dans l'amphithéâtre. La gemme, en jaspe rouge, de forme ovale et mesurant 17,5 × 13 × 2,5 mm., appartient à la collection S. Papiriu Pop de la commune de Buciumi, dép. de Sălaj. La partie gauche de la scène gravée représente un arbre aux branches duquel est suspendu un personnage nu, Marsyas sans doute ; un arc pend au bout de la plus longue branche. Au centre est figuré un personnage agenouillé vêtu d'une chlamyde gonflée par le vent, très probablement Apollon qui assiste au supplice de son adversaire. Au-dessus d'Apollon, au centre de la scène, est figurée une lyre immense. À droite on distingue une colonne dont le chapiteau soutient un objet qui „pourrait être l'outre faite de la peau de Marsyas, dont parle Hérodote (Livre VII, 26) ou l'outre d'un instrument à vent (semblable à la cornemuse), dont le silène aurait joué", opine l'éditrice de la pièce. La gemme date probablement de la première moitié du IIe siècle de n.è. et dénote un prototype italique [Fig. 166] :

Pendant les fouilles de Bisericuţa — Garvăn, tout près de l'ancienne cité de Dinogeţia construite aux IIIe-IVe siècles de n.è., on a découvert vers l'ouest, sect. 2, au niveau d'habitat appartenant au XIe siècle, quatre petits tuyaux en os, la section circulaire ou ovale, avec une légère courbure naturelle, les bouts coupés, un d'eux long de 5,8 cm., les autres de 7,2 à

[89] Trad. cf. le texte roum. publ. dans INSCRIPTIONES DACIAE ROMANAE vol. III, pp. 237—238, Fig. 185.

[90] *Mitul lui Marsyas pe o gemă descoperită la Porolissum*, dans *Studii şi cercetări de istorie veche*, 2, XIe Année, Bucarest, 1960, pp. 411—416, Fig. 1.

7,8 cm. Ils furent employés „très probablement comme dude (tuyaux) pour sonner de la cornemuse“ [91].

Le *cornemuseur moldave* figuré sur le fragment de terre cuite trouvé à Vaslui, à la Cour princière d'Étienne le Grand, et datant du XVe siècle, suggère la continuité de la pratique musicale liée à *l'utriculus* des Anciens ; la pièce se trouve au Musée de la Musique Roumaine de Bucarest, Salle 2 Vitrine 3 [Fig. 167] :

On retrouve le terme en question dans quelques-uns des premiers documents en roumain, datant probablement de la seconde moitié du manuscrit contenant des fragments des *Épîtres de l'Apôtre Paul*, in —8°, sur papier luisant de fabrication vénitienne, où l'on trouve [92] :

бецїа кꙋ чимпон

Page II / *Galates. Chap. V 19 sq.*

beţia cu cimpoí
(l'ivresse à la cornemuse [au son de la cornemuse])

Il s'agit ici d'une image populaire qui prouve la prédilection du traducteur pour la localisation en un style parabiblique, faisant usage de termes familiers — procédé analogue à celui des peintres d'église lorsqu'ils prennent comme sujets de leurs fresques des scènes bibliques, car le texte biblique est le suivant [93] :

orgies et autres excès de ce genre

Le terme est présent avec le même sens dans d'autres textes anciens en roumain, par exemple dans le *Codice Voroneţean* (Recueil *de textes de Voroneţ)*, début du XVI siècle :

Épître à Pierre, I / Chap. 3 / CLVII

întru glasurele cïînpoiloru

(aux voix des cornemuses)

Cugetările în ora morţii (Méditations à l'article de la mort), des *Textes bogomiliens* faisant partie du Codex Sturdzanus, XVI siècle, copié par le prêtre Grégoire de Măhaciu, Transylvanie entre 1580—1619 [94] :

O, amar cela ce be şi mănîncă cu cimpoi

(Ô, malheur à celui qui boit et mange à la cornemuse)

On arrive à une conclusion semblable en comparant deux sources, l'une hongroise, le *Pentateuque* imprimé par Heltai Gáspár à Cluj en 1551 :

4, *21 Es ennec attyafianac Jubal vala neue : Ettöl szarmasztanac a Hegedösec es a Siposec* (Ce parent se nommait Jubal ; c'est de lui que descendent les joueurs de violon et d'instruments à vent)

l'autre latine, par exemple, de la même période, la *Bible / Ad vetustissima exemplaria castigata /* Antverpiae Ex officina Christophori Plantini M.D. LXV :

Et nomen fratris eius Jubal, ipse fuit pater canentium cithara et organo

Palia de la Orăştie (L'Ancien Testament d'Orăştie), 1581—1582, traduit :

Şi numele fratelui lui Iuval, acela au fost tatăl celor ce cîntă în ceateri şi în cimpoi.

(Et le nom de leur frère Jubal, qui fut le père de ceux qui jouent de la cithare et de la cornemuse).

Une particularité digne d'être signalée est la transformation du substantif en verbe, indice de la popularité de l'instrument et de l'affinité des Roumains pour l'action exprimée par ce verbe *(a cimpoia* = jouer de la cornemuse) :

Les Quatre Évangiles (Tetraevanghelul) imprimés par Coresi, 1560—1561
130 11 *Zise domnul /. . ./ : „Cim*
130 1 *poiat-a / mb şi n-aţi jucat*

(Le Seigneur dit : „J'ai joué de la cornemuse et vous n'avez pas dansé).

Dans la préface *(predoslovie)* à la *Psaltiră ce să zice, Cântarea, a Fericitului Proroc şi împărat Dvdă /. . ./ (Psautier, ou Chants du Bienheureux Prophète et empereur David /. . ./)*, im-

---

[91] *Dinogetia* I /. . ./, p. 328.

[92] Cf. N. Iorga *Cîteva documente de cea mai veche limbă românească (sec. al XV-lea şi al XVI-lea)*, dans *Analele Academiei Române* Tom XXVIII, Memoriile Secţiei literare Seria II Bucarest, Imprimerie „Carol Göbl“ 1906, p. 5.

[93] Éd. Brépols (p. 1306) *5, 21.*

[94] IVe Partie, cf. B. P. Haşdeu, *Cărţile poporane* /. . ./ p. 464.

primée à Alba Iulia en 1651 [95], on fait mention de la cornemuse lorsqu'on invoque le droit et la nécessité de s'exprimer en la langue nationale, ce qui légitime la publication des psaumes en roumain :

„Et celui qui parle devant une assemblée en une langue étrangère, en enseignant, ou en chantant devant l'assemblée en une langue que les auditeurs ne comprennent pas, de même que les cornemuses et les luths, où il n'y a aucune distinction de sons, et personne ne les comprend".

Une forme archaïque *(cempoi)* est utilisée par Rafail de Dragomirna dans *Cuvînt de învăţătură la svitelne (Homélie de Pâques)*, dans un manuscrit slave-roumain de 1661 [96] :

нйчє сz w чинстици кꙋ /.../ чємпоѧ
Nice să o cinstiţi cu /.../ cempoi
(ni l'honorer avec /.../ la cornemuse)

Des textes de caracère juridique et moral d'inspiration religieuse réprouvent la musique de cornemuse et ceux qui jouent de cet instrument, considérés comme les propagateurs d'un divertissement dégradant ; cette hostilité de l'église envers la coutume de jouer de la cornemuse, présentée comme contraire à la morale chrétienne, semble en attester l'origine païenne, dionysiaque :

SERMON de l'an 1600 environ / NOTRE SEIGNEUR DIT (cf. B.-P. Haşdeu, *Cărţile poporane* /.../ IX, p. 230).
229—230 /.../ „Carile săntû năravurile trupului célía rélele ? /.../ Sâltâturile, cântecele cu ciînpoi"

230 сжлтжтоурнлє. кънтєчєлє
коꙋ чн.ѧпоѧ

(/.../ „Quelles sont les mauvaises habitudes du corps ? /.../ les danses, les chants accompagnés de la cornemuse")
PRAVILA LUI MATEIU BASSARAB TIPĂRITĂ LA TÎRGOVIŞTE ÎN ANUL 1652, p. 255, *Glava* 36 :

„Pentru ca să nu se facă preot carele va fi vrăjitor, cimpoitoriu sau măscăriciu cetitor de stéle sau făcător de baere".

(„Qu'on ne donne pas la prêtrise au sorciers, aux cornemuseurs, ni aux saltimbanques, astrologues ou faiseurs d'amulettes").

оꙋша покзнщій LA PORTE DU REPENTIR,

un livre qui enseigne l'humilité, et très utile à l'âme /.../ Dans la privilégiée Imprimerie de Braşov par le typographe Ioan Fredrich Herfurt 1812 / *Les avantages qu'on a en se rappelant le royaume des cieux Livre IV* (p. 277) :

„Et au contraire, que de gens font la sourde oreille à des mots comme ceux-ci, bons pour le salut de l'âme, et prêtent l'oreille aux plaisanteries, aux contes, aux mensonges, à la diffamation, à la calomnie et à la musique de cornemuse" [чимпоєшитурй].

Parmi les écrits historiques où ce terme est mentionné, un ouvrage extrêmement suggestif par sa couleur d'époque est :

Letopiseţul Ţării Moldovei (Chronique du Pays Moldave), par Grigore Ureche, le chapitre *De domniia lui Aron Vodă cel Cumplit, care multă greotate au adus ţării (Du règne du prince Aron le Cruel, dont le pays eut beaucoup à souffrir)*, 7099 [97] :

1591 /.../ *Aşa, după ce s-au aşezat la domnie Aron Vodă, nu-i era grijă de alta, numai afară de a prădarea şi dinlăuntru nu să sătura de curvie, de jocuri, de cimpoiaşi, carii îi ţinea de măscări.*

(1591 /.../ Ainsi, après l'avènement au trône du prince Aron, il ne se souciait de rien, hormis les pillages, et, chez lui, il n'en avait jamais assez de la débauche, des jeux, des cornemuseurs, qu'il tenait pour qu'ils le divertissent).

Une chronique qui continue la précédente est LETOPISEŢUL ŢĂRII MOLDOVEI */De la Aaron Vodă, de unde este părăsit de Ureche, Vornicul de ţara de gios.* ISVODIT DE MIRON COSTIN BIV VEL VORNIC ŢĂREI DE GIOS/ *În anii de la zidirea lumii 7185, în oraş în Iaşi* (1594—1662) / Cap. XVIII. *Domnia lui Ştefan Vodă Gheorghe, cînd s-au aşezat al doilea rînd la domnie* [98] :

„Tot într-aceeaşi zi, după descălecatul lui Racoţi, au pohtit Racoţi pre Ştefan Vodă la masă, vesel şi voios de izbînda ce au făcut. Cimpoieşul, cu cimpoile îmbrăcate de urşinic, la dvorbă cu zicături ; şi apoi, dacă s-au mai veselit, au pohtit pre Ştefan Vodă pentru surlari să zică, şi au zis şi surlarii".

CHRONIQUE DE MOLDAVIE / *Depuis le prince Aron, où l'a abandonnée Ureche, Ministre moldave de l'Intérieur* / *ÉCRITE PAR / MIRON COSTIN / EX-MINISTRE DE L'INTÉRIEUR EN MOLDAVIE / L'an 7185 depuis la Création, dans la ville de Jassy* / (1594 — 1662) // Chap. XVIII / *Le règne du Prince Étienne Georges, lorsqu'il régna pour la seconde fois.*

„Le même jour, après l'arrivée de Racoţi celui-ci invita le Prince Étienne à dîner, joyeux et content de sa victoire. Le cornemuseur, la cornemuse revêtue de velour, remplissait son office en jouant de son instrument ; ensuite après s'être égayé, le Prince Étienne fit venir les joueurs de fifre, qui jouèrent à leur tour".

Tiberiu Alexandru, qui décrit les particularités de l'instrument chez les Roumains, ex-

[95] Cf. Ioan Bianu et Nerva Hodoş, *Bibliografia românească veche*, Tome I, 1507—1716, Ed. Acad. Rom. Bucarest, Socec, 1903, pp. 185—188.
[96] Ms. Bibl. Prag. Communiqué par Gr. G. Tocilescu, 80, cf. M. Gaster, *Crestomaţie română* I/LIX (p. 181).
[97] Cf. l'éd. P. P. Panaitescu ESPLA 1955, p. 206.
[98] *Cronicele Romaniei / seu / Letopiseţele Moldaviei şi Valahiei /.../* par Mihail Kogălniceanu / Tome I, p. 351.

plique aussi le sens du mot *urşinic* [99] : „une espèce de velour italien importé de Venise".

La présence de la cornemuse dans la pratique musicale des Roumains fut signalée aussi par Niccolò Barsi de Lucca, qui visita la Moldavie entre 1632 et 1639 [100] : „volendo principiare il ballo, suonano prima diversi instrumenti come violini, sordelline etc." („lorsqu'ils veulent commencer la danse, ils jouent d'abord sur différents instruments — violons, cornemuses etc.").

Un document daté *7169* [1661],Avril 5, Jassy atteste un nommé *Iuraşco Cimpoiaşul ottam*, ce qui veut dire que le terme qui indique la qualité d'instrumentiste populaire était nom propre [101].

On trouve la première mention lexicographique dans *Mardarie Cozianul Lexicon Slavo-Românesc şi tîlcuirea numelor din 1649 (Mardarie Cozianul Lexique slave--roumain et traduction des noms, de 1649) :*

Etymologicum Magnum Roumaniae, Tome II, 1886, col. 1522—1530 mentionne, d'après Al. Pop, que les vers satiriques qu'on dit pendant qu'on danse *l'Ardeleneasca* sont exprimés dans l'ancienne localité Bărbâu par le verbe *cimpoeşte*.

Dans les chansons populaires, le terme apparaît pour désigner le paysage spirituel et humain au milieu duquel se déroule la vie des Roumains, ainsi qu'on peut le voir dans la poésie *Dorul de ţeară (Le mal du pays)*, de Transylvanie, publiée par Vasile Alecsandri dans *România literară* 1855, supplément no. XII — *(Doine)* et qui exprime la nostalgie de ceux qui partent pour faire leur service militaire [102] :

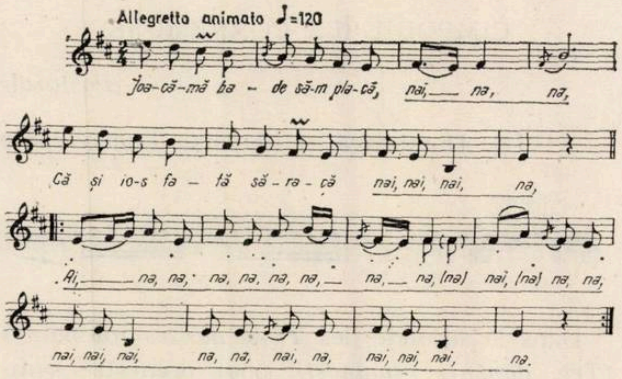
Mult mî-e dor, mămucă, dor
de cel codru frăţior
şi de stîna cea de oi
şi de cîntic de cimpoi !

Je voudrais tant, chère mère,
Revoir le grand bois, mon frère,
Revoir mes brebis si douces,
Entendre les cornemuses !

Dans la mythologie des Roumains, la cornemuse figure parmi les instruments musicaux préférés des *iele* ou fées, qui en jouent pour ensorceler les hommes, perpétuant ainsi les vertus orphiques (voir le Tome I. p. 47, du présent ouvrage), ou bien elle engendre, dans le sens poétique, une mélodie pour danser [103] [Ex. 191] :

HORIA-N CIMPOI (RONDE À LA CORNEMUSE)
Mg. 583 j.

Inf. Ana Nimigean, paysanne, 67 ans, 1955, commune de Leşu dep. de Bistriţa-Năsăud. Transcr. Victoria Dosios



Joacă-mă, bade, să-m placă,
Nai, na, na
Că şi io-s fată săracă,
Nai, nai, nai, na
Ai, na, na, na...
Joacă-mă să fiu jucată,
Să ti pominesc odată.
Ori mă joacă cum îi lumea,
Ori te lasă la minunea
Şi te du, mînca-ti-ar funia.
Ori mă joacă cum i ţara,
Ori te lasă la stropşala
Şi te du, mînca-te-ar şfara.
Asta-i horia în cimpoi
Ce-or zicea badea la oi,
Cîn'vine,
cînd se duce,
Tot aiasta o zîce.
Danse avec moi, beau garçon,
Nai, na, na,
Avec moi qui ne suis pas riche,
Naï, naï, naï, na,
Aï, na, na, na...
Dansons, car j'aime danser
Et ne t'oublierai jamais.
Invite-moi à la danse,
Pour que je sois bien contente,
Sinon, va te faire pendre.
Dansons ensemble la ronde,
Dansons comme tout le monde,
Sinon, tu mérites la corde.

---

[99] *Instrumentele muzicale ale poporului român*, p. 77.
[100] Le texte italien publié par C. C. Giurescu dans *Mélanges de l'école roumaine en France*, 1925, I, p. 302 ; la trad. cf. *Călători străini despre ţările române* Vol. *****, pp. 76—77.
[101] Cf. Conseil d'administration de l'hôpital de St. Spiridon, Jassy *Ispisoace şi Zapise* (Documents slavo-roumains) publiés par Gh. Ghibănescu, Professeur, Membre de l'Académie Roumaine / Tome III, I Partie (1651—1663) Jassy Typographie „Dacia" P. & D. Iliescu 1910, p. 172.
[102] Cf. l'éd. D. Murăraşu, Minerva Buc. 1973/LVII, p. 28.
[103] *132 cîntece şi jocuri din Năsăud*, p. 154/.102.

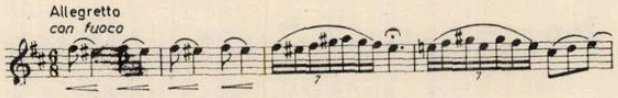
La ronde à la cornemuse
C'est un vieux berger qui la joue,
Lorsqu'il vient,
Et lorsqu'il s'en va ;
Il ne sait jouer que cela.

Une pièce d'origine folklorique, associée à cet instrument, fut publiée en 1885 par Dimitrie Vulpian [104] [Ex. 192] :

CIMPOIUL (LA CORNEMUSE)

Pastorale

Loe Dumbravă — Elepatac Transylvanie



Dans la seconde des *Trois danses roumaines (Trei dansuri românești)* pour orchestre symphonique, Theodor Rogalski utilise (1951, ESPLA. Buc., 1957, p. 21 ; disque stéréo ST-ECE 01344/1), avec un sens remarquable de l'harmonie modale et sachant combiner les timbres de manière à obtenir des effets d'une rare beauté, la mélodie *Gaïde (La cornemuse)*, ronde ancienne, créée dans le caractère du folklore des Aroumains du Pinde par George Marcu.

Dens le *Dictionnaire roumain-latin* rédigé par *l'Anonymus Lugoshiensis*, 2e moitié du XVII siècle, on trouve (éd. G. Creţu, p. 333) le mot

Csumpoj Lyripipium

La première contribution à l'étude de l'étymologie du terme est celle de I. Budai-Deleanu qui, dans son ouvrage *Fundamenta gramatices*, 1812, fait ressortir sa similitude avec le terme italien :

TABELLA III / Vocabula quae Valachis cum Italis communis sunt

Romaenica	Latine	Italica	Latine
cimpoaie	fistula	sampogna	fistula
			179r°

et le terme espagnol :

TABELLA V / Vocabula quae Romaeni cum Hispanis communis habent

Romaenica	Hispanica	Latine	
cimpoaie	campana	avena, fistula	183r°

S'occupant de ce même problème, A. de Cihac, dans son *Dictionnaire d'Étymologie dacoromaine*, 1870, p. 490, insiste sur la terminologie des langues néolatines en prenant comme point de départ le grec *symphonia* συμφωνία : it. sinfonia, sampogna, zampogna ; esp. sinfonia, zampona ; port. symphonia, sanfonha ; prov. symphonia, vfr. symphonie, mais il fait mention, en outre, du néogrec τζαμπούρνα et τζαμπονρνίζω jouer de la cornemuse, et de l'hongrois *csimpolya*, qui évidemment, sont plus proches du terme roumain *cimpoire* sf. action de jouer de la cornemuse.

G. Giuglea arrive, en 1924, à une conclusion très utile [105], selon laquelle, d'une part, le terme latin *utriculus* et ses synonymes des langues européennes modernes, qui désignent *l'outre*, et d'autre part le latin *Centipellio*, à la même signification, constituent „le point de départ pour le roum. *cimpoiu*". À notre avis, les termes dialectaux utilisés pour désigner l'instrument, comme *cimponi* ou *şimponi* dans la région de Hunedoara, *Ciumpoi*, dép. de Tulcea, *cempoi*, Gura Humorului dép. de Suceava, sont encore plus proches de la forme originaire mentionnée *sumphonia* ou *symphonia*.

T. T. Burada constate chez les Istroroumains qui, en 1890, vivaient au pied du Mont Maggiore, près de Fiume (aujourd'hui Rjeka, Yougoslavie), la présence de l'instrument nommé *foale*, espèce de cornemuse, dont la flûte jumelée a le tuyau de droite à six orifices et celui de gauche à trois orifices [106].

---

[104] *Musica populară Balade, Colinde, Doïne, Idyle* / Tome I, p. 33/71.

[105] *Crâmpeie de limbă şi viaţă străveche românească*, dans *Dacoromania*, III Année, 1924, Cluj, p. 594.

[106] *Uă călătorie în satele româneşti* / *Instrumentele de musică* / Fig. 1.

CUPRINS

THEODOR GRIGORIU
Sub semnul marilor idei ale contemporaneității 1
Dr. VASILE TOMESCU
Idei leniniste reflectate în creații muzicale românești 3
IOAN D. CHIRESCU
Semnează : Dr. Petre Brâncuși, Nicolae Călinoiu, Dr. Victor Giuleanu, Dr. Vasile Tomescu . . . 5

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

(Rubrică realizată de Michaela Roșu în colaborare cu Mihaela Marinescu, Cristina Bohaciu, Rodica Giurgiu, Gheorghe Șoima, Rodica Iliescu și Boris Chelaru) 8
Prime audiții 9
Discuri 10

CREAȚII ROMÂNEȘTI

ANTON DOGARU
Coruri pe versuri de Eminescu de Gheorghe Dumitrescu 11
EMILIU DRAGEA
Muzică de cameră de Vasile Herman 20

ÎNSEMNĂRI

DORIN FRANDEȘ
Dinamica luminii, o componentă a spectacolului „Oedip" de George Enescu 21
TITUS MOISESCU
Filatelie muzicală 23
EUGEN VICOS
Calendar muzical 24

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează : Edgar Elian, Mihaela Niculescu, Dumitru Avakian, Radu Stan, Costin Cazaban, Alfred Hoffman, Anca Râpeanu, Anton Dogaru, Dan Scurtulescu.
PETRE CODREANU
ALFRED HOFFMAN
Brașov 35
GHEORGHE FABIAN
Craiova 36
DAMIAN VULPE
Timișoara 36
Dr. GHEORGHE FIRCA
Reșița 37

RECENZII

CRISTINA BOHACIU
Alfred Hoffman — Orizonturi muzicale . . . 38
ANTON DOGARU
Coruri de Alexandru Pașcanu 39
DORU POPOVICI
Cronica discului 39

DE PESTE HOTARE

COSTIN CAZABAN
Festivalul „Noua muzică bulgară", 1980 . . . 40

PREZENȚE ROMÂNEȘTI PESTE HOTARE

IOSIF SAVA
Orchestra simfonică a Radioteleviziunii Române în Bulgaria 41
Rezonanțe românești 41
MIHAELA MARINESCU
Turneul în Spania al formației „Camerata" din Constanța 42

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Dr. VASILE TOMESCU
MUSICA DACO-ROMANA. Utriculus 43

SOMMAIRE

THEODOR GRIGORIU
Sous le signe des grandes idées de la contemporanéité 1
Dr. VASILE TOMESCU
Reflects des idées léninistes dans les créations musicales roumaines 3
IOAN D. CHIRESCU
Signataires : Dr. Petre Brâncuși, Nicolae Călinoiu, Dr. Victor Giuleanu, Dr. Vasile Tomescu . . . 5

DE L'ACTIVITÉ DE L'UNION DES COMPOSITEURS

(Rubrique réalisée par Michaela Roșu, avec la collaboration de Mihaela Marinescu, Cristina Bohaciu, Rodica Giurgiu, Gheorghe Șoima, Rodica Iliescu et Boris Chelaru) 8
Premières auditions 9
Disques 10

CRÉATIONS MUSICALES ROUMAINES

ANTON DOGARU
Choeurs de Gheorghe Dumitrescu sur des vers d'Eminescu 11
EMILIU DRAGEA,
Musique de chambre de Vasile Herman . . . 20

NOTES

DORIN FRANDEȘ
La dynamique de la lumière, une composante du spectacle „Oedipe" de George Enesco . . . 21
TITUS MOISESCU
Philatélie musicale 23
EUGEN VICOS
Calendrier musical 24

LA VIE MUSICALE

Signataires : Edgar Elian, Mihaela Niculescu, Dumitru Avakian, Radu Stan, Costin Cazaban, Alfred Hoffmann, Anca Râpeanu, Anton Dogaru, Dan Scurtulescu.
PETRE CODREANU
ALFRED HOFFMAN
Brașov 35
GHEORGHE FABIAN
Craiova 36
DAMIAN VULPE
Timișoara 36
Dr. GHEORGHE FIRCA
Reșița 37

COMPTES RENDUS

CRISTINA BOHACIU
Alfred Hoffman — **Orizonturi muzicale** (Horizons musicaux) 38
ANTON DOGARU
Coruri (Choeurs) de Alexandru Pașcanu . . . 39
DORU POPOVICI
Chronique du disque 39

DE L'ÉTRANGER

COSTIN CAZABAN
Le Festival „La nouvelle musique bulgare", 1980 40

PRÉSENCES ROUMAINES À L'ÉTRANGER

IOSIF SAVA
L'Orchestre symphonique de la Radio-Télévision roumaine en Bulgarie 41
Résonances roumaines 41
MIHAELA MARINESCU
La tournée en Espagne de l'ensemble „Camerata" de Constanța 42

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMAINE

Dr. VASILE TOMESCU
MUSICA DACO-ROMANA. **Utriculus** 43

BIBLIOTECA „ASTRA"

MUZICA — Nr. 5, 48 p. București — mai 1980

Redacția și administrația : București, Constantin Esarcu Nr. 2
Sector 1
Telefon : 15.93.61

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona, adresîndu-se la ILEXIM, Departamentul Export-Import Presă, P. O. Box 136—137 — telex : 11226, București, str. 13 Decembrie nr. 3.

COLEGIUL REDACȚIONAL

dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct), THEODOR GRIGORIU, TEODOR BRATU, MICHAELA ROȘU.

Pe coperta I : Ion Irimescu „Fata cu chitara"

I. P. Informația c. 2283

42.416

Prețul lei 7

6

MUZICA

UNIE 1980

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.S. ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

CUPRINS

2050 DE ANI DE LA ÎNFIINȚAREA PRIMULUI STAT DAC CENTRALIZAT ȘI INDEPENDENT

GHEORGHE CIOBANU
Folclorul — dovadă a vechimii și continuității poporului român pe aceste meleaguri . 1
CORNELIU DAN GEORGESCU
Observații asupra unei sintaxe unitare a folclorului muzical românesc 5
MIHAELA MARINESCU
Evocarea Sarmizegetusei 9

CREAȚII ROMÂNEȘTI

MIHAI MOLDOVAN
Gheorghe Dumitrescu — Opera *Orfeu* . . 12

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

MICHAELA ROȘU
Pe platforma industrială „23 August“ . . 16
Cenacluri 17
Noutăți editoriale 17
DORU POPOVICI
Prezențe românești 18

MUZEALE

RODICA GIURGIU
Nicolae Ursu — folclorist și compozitor . 19

CÎNTAREA ROMÂNIEI

ISOLDA ERDELY
Întîlniri ale compozitorilor bănățeni cu oamenii muncii de pe ogoare 20

*

EUGEN VICOS
Calendar muzical 21

PROFILURI

VASILE TOMESCU
Elly Roman 23

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează :
Edgar Elian, Iosif Sava, Anca Râpeanu, Horia Șurianu, Costin Cazaban, Mihaela Niculescu, Dumitru Avakian, Suzana Zupperman, Dan Scurtulescu, Ștefan Cărăpănceanu . . . 26

RECENZII

HORIA ȘURIANU
Două titluri de carte semnate de Grigore Constantinescu 39

DE PESTE HOTARE

GHEORGHE FIRCA
Zilele muzicale ale Republicii Democrate Germane 40

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Dr. VASILE TOMESCU
MUSICA DACO-ROMANA : Syrinx . . . 41

SOMMAIRE

2050 ANNÉES DEPUIS LA FONDATION DU PREMIER ÉTAT DACE CENTRALISÉ ET INDÉPENDANT

GHEORGHE CIOBANU
Le folklore — preuve de la continuité et de la permanence du peuple roumain dans son terroir d'origine 1
CORNELIU DAN GEORGESCU
Remarques sur une syntaxe unitaire du folklore musical roumain 5
MIHAELA MARINESCU
Evocation de Sarmizegetusa 9

OEUVRES ROUMAINES

MIHAI MOLDOVAN
Gheorghe Dumitrescu — l'Opéra „Orphée“ . . 12

ACTIVITÉ DE L'UNION DES COMPOSITEURS

MICHAELA ROȘU
Sur la plate-forme industrielle des usines „23 Août“ 16
Cénacles 17
Nouveautés du livre 17
DORU POPOVICI
Présences roumaines 18

ARCHIVES

RODICA GIURGIU
Nicolae Ursu — folkloriste et compositeur . . 19

SUR LE FESTIVAL „HYMNE À LA ROUMANIE“
Des actions culturelles

ISOLDA ERDELY
Rencontres des compositeurs du Banat avec les agriculteurs 20

*

EUGEN VICOS
Calendrier musical 21

PROFILS

VASILE TOMESCU
Elly Roman 23

LA VIE MUSICALE

Signataires :
Edgar Elian, Iosif Sava, Anca Râpeanu, Horia Șurianu, Costin Cazaban, Mihaela Niculescu, Dumitru Avakian, Suzana Zupperman, Dan Scurtulescu, Ștefan Cărăpănceanu . . . 26

COMPTES RENDUS

HORIA ȘURIANU
Deux livres signés par Grigore Constantinescu . 39
GHEORGHE FIRCA
Les Journées musicales de la République Démocratique Allemande 40

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Dr. VASILE TOMESCU
MUSICA DACO-ROMANA : Syrinx . . . 41

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

FIG. 168

FIG. 169

FIG. 170

FIG. 171

FIG. 172

FIG. 174

FIG. 173

FIG. 175

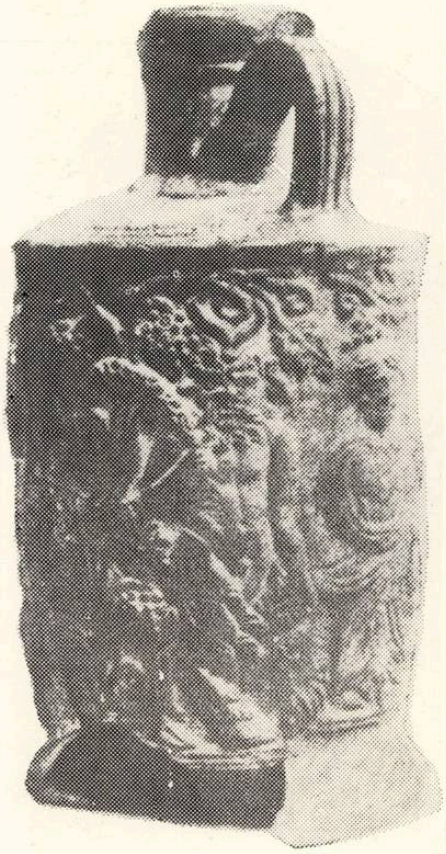


FIG. 176

FIG. 177

FIG. 178

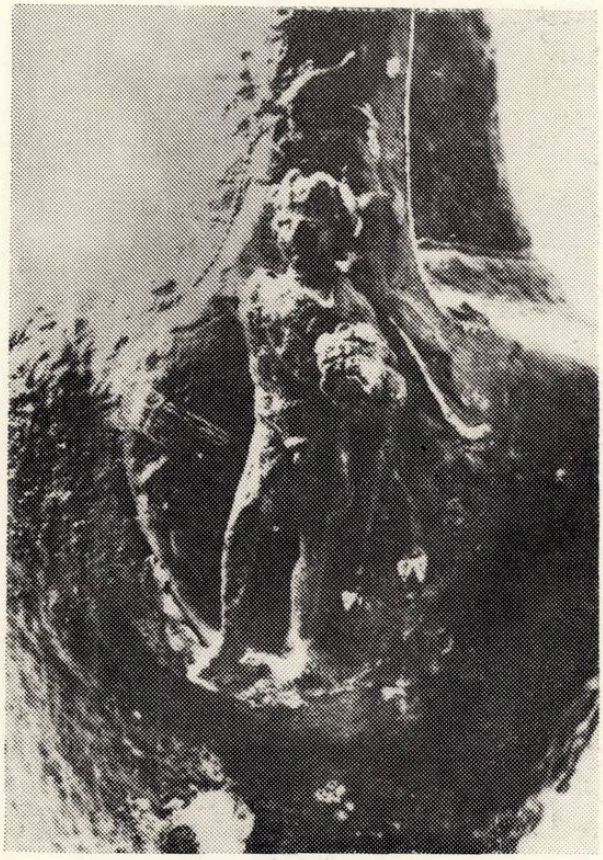


FIG. 179

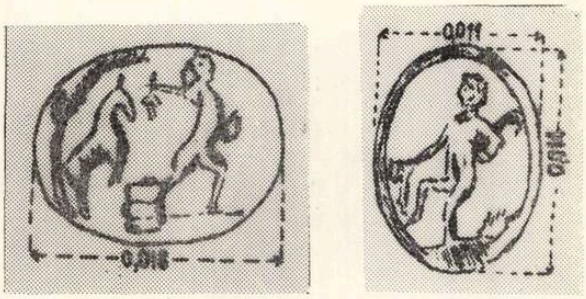


FIG. 180

FIG. 181

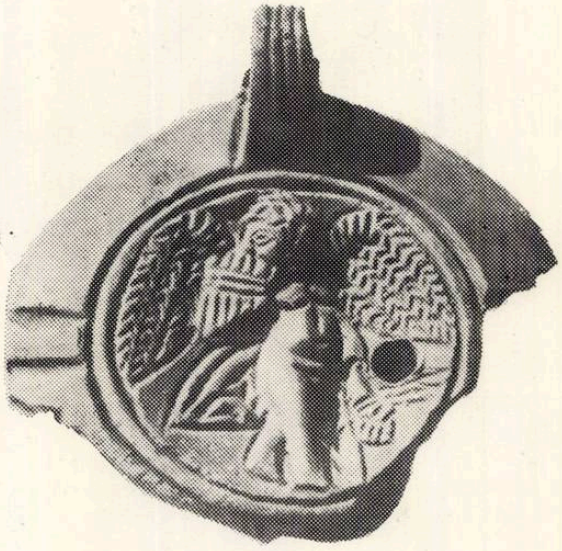


FIG. 182

FIG. 184

FIG. 185

MUZICA
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE
ANUL XXX NR. 6 (333) IUNIE 1980

2050 de ani de la înființarea primului stat dac centralizat

Folclorul – dovadă a vechimii și continuității poporului român pe aceste meleaguri

GHEORGHE CIOBANU

Despre un folclor muzical românesc nu se poate vorbi — după cum se înțelege — decît din momentul formării poporului român. Muzica este însă mult mai veche. J. Chailley, de pildă, atribuie acestei arte, într-una din lucrările sale, o vechime de circa 40 de milenii [1]. În aprecierile sale, autorul a pornit de la o pictură, aflată într-o peșteră din Pirineii francezi, care reprezintă un om mascat cîntînd dintr-un arc muzical, în dorința de a atrage animalele de vînat.

Alte mărturii despre existența artei muzicale, cu mult înaintea erei noastre, ni le oferă vechile culturi : sumeriană, egipteană, hitită, asiro-babiloniană, ebraică și greacă.

Arheologii vorbesc, în urma săpăturilor efectuate, de o veche civilizație a Europei de sud-est care se întindea, în afară de mai întreg teritoriul actualei R. S. România, peste Peninsula Balcanică și părțile orientală și centrală a Mării Mediterane — inclusiv partea sudică a Italiei — și care s-a dezvoltat între anii 6500 și circa 3500 î.e.n. Pe acele timpuri oamenii din zona menționată se ocupau cu agricultura și creșterea animalelor domestice, știau să confecționeze oale și să șlefuiască piatra.

Începînd de pe la mijlocul mileniului al IV-lea, această cultură a fost distrusă — în decursul cîtorva valuri migratoare — de către cavalerii-păstori nomazi, denumiți, cu un termen general, kurgani [2]. Cu timpul s-a ajuns, treptat, la o nouă sinteză culturală.

Urme ale vechii, ca și ale noii culturi, ne sînt scoase la iveală de săpăturile de la *Cucuteni* — de această cultură ține și cunoscuta *Horă de la Frumușica — Hamagia, Gumelnița, Coțofeni*, etc., în care apar, în mod evident, adorarea forțelor naturii, cultul soarelui, practici legate de asigurarea existenței omului etc. Există dovezi clare cu privire la cultura grîului și a viței de vie de către geto-daci, după cum există mărturii privitoare la muzicalitatea acestei populații.

---

1. Jacques Chailley, *40.000 ani de muzică.* Omul descoperind muzica. Editura muzicală, București, 1967.
2. Marija Gimbutas, *La fin de l'Europe ancienne*, în „La rechèrche" vol. 9 (mars 1978), nr. 87, p. 228—235.

Poporul român s-a născut — după cum se știe — din contopirea populației autohtone cu coloniștii romani. Aceeași origine are, în mod indiscutabil, și arta muzicală a poporului nou născut. Lexicul, între altele, ne-a păstrat mărturii indiscutabile privitoare la contribuția coloniștilor romani la făurirea muzicii viitorului popor român. Ce am putut prelua, însă, de la băștinașii geto-daci, de îndată ce limba a păstrat foarte puține cuvinte din vocabularul acestora ? O cercetare mai atentă a folclorului actual ne dezvăluie, totuși, participarea indiscutabilă a autohtonilor la nașterea viitoarei arte muzicale populare românești. Grupăm — cît mai succint posibil — ceea ce socotim că s-a preluat, după cum urmează : 1. *Obiceiuri însoțite de muzică ;* 2. *Instrumente muzicale ;* 3. *Genuri folclorice ;* 4. *Elemente de structură.*

Ne vom referi pe rînd la acestea :

1. — *OBICEIURI ÎNSOȚITE DE MUZICĂ*

Din vechile rituri totemice — frecvente în lumea preistorică, deci și la populațiile ce au locuit pe actualul teritoriu al R. S. România — au ajuns pînă în zilele noastre unele dansuri cu mascați, cum sînt : *dansul ursului, al cerbului,* poate și altele care-și ascund originea sub termeni de altă proveniență, cum ar fi *capra, brezaia* etc.

Dansul ursului trebuie să fi fost practicat la geto-daci — poate chiar la populația premergătoare — de îndată ce se afirma despre cultul lui Zamolxis că nu ar fi decît „o formă mai evoluată" a cultului ursului totemic [3]. Dacă este așa, jocul ursului, întîlnit în prezent în Moldova, și chiar în părți limitrofe din Transilvania, provine la români de la strămoșii daci.

În ceea ce privește vechimea *jocului cerbului* — întîlnit în Transilvania — știm că a fost interzis de un sinod bisericesc, ținut în anul 575 [4], deci este vechi. Este interesant că acest joc nu se mai întîlnește în prezent la celelalte popoare balcanice, moștenitoare ale culturii tracice [5].

Din categoria jocurilor magice face parte de asemenea *Călușul,* dans pe care unii îl apropie, ca vigoare și funcție, de *colaborismos*-ul tracic [6]. Trebuie să reținem că acest dans mai păstrează și astăzi, prin „mestul din căluș", urme ale vechiului cult falic.

Să mai reținem, tot la această categorie, obiceiul populațiilor traco-geto-dacice de a petrece la înmormîntări și de a plînge la nașterea unui copil [7]. Același obicei se întîlnește la poporul român — sub diferite forme — și în prezent, în primul rînd la *priveghi* [8].

2. *INSTRUMENTE MUZICALE.*

Dintre instrumentele muzicale aflate în practica poporului român, ne reține atenția *fluierul.* Despre vechimea mare a acestui instrument pledează, între altele, răspîndirea denumirii lui care poate fi întîlnită

---

3. Rhys Carpenter, *Folktate, Fiction and Saga in the homeric Epics,* Berkeley and Los Angeles, 1956, p. 113—135. Apud O. Bîrlea, *Folclor și istorie.* R.E.F., 11 (1966) nr. 11, p. 15.
4. Antonio Viscardi, *Storia letteraria d'Italia.* Milano, 1939, p 461. Apud Vasile Adăscăliței. *Jocul cerbului în Moldova,* R.E.F., 13 (1968), nr. 5, p. 421.
5. V. Adăscăliței, op. cit., loc. cit.
6. N. Iorga, *Histoire des Roumains et de la Romanité Orientale.* Vol. I, Partie 1. Bucarest, 1937, p. 101.
7. Vasile Tomescu, *Musica Daco-Romana* I. Editura muzicală, București 1980, p. 187—193.
8. S. Fl. Marian, *Înmormîntarea la Români.* Studiu etnografic. Ediținea Academiei Române. București 1892, p. 192—222 ; T. T. Burada, *Opere* III *(Datinile poporului român la înmormîntări).* Editura muzicală. București, 1978. p. 25 ; Dumitru Pop, *Contribuții la studiul jocurilor de priveghi din zona văii Gurghiului.* R.E.F., București, 13 (1968), nr. 2, p. 131—191.

la greci, albanezi, sîrbo-croaţi, ruteni, polonezi, moravi, sloveni, măghiari [9].

Este interesant de reţinut — socotim noi — că bulgarii au un fluier mare, fără dop, alcătuit din trei tuburi care se îmbină între ele, şi numărînd opt găuri pentru degete. În Dobrogea, acest instrument este cunoscut de români sub denumirea de *caval bulgăresc* [10]. În săpăturile de la Istria, din anul 1949, s-a găsit însă un fluier de os, alcătuit tot din trei tuburi, datat din sec. al III-lea î.e.n. [11]. Aceasta înseamnă că instrumentul a pătruns la poporul bulgar din practica muzicală a autohtonilor, nefiind adus de bulgari din Asia. Acest instrument nu s-a mai păstrat în fosta Dacie, aşa cum nu s-a mai păstrat dansul magic al cerbului în susul Dunării. Rămîne totuşi faptul vechimii acestei specii de fluier, ca şi a fluierului propriu-zis, ambele atestate anterior ocupării Daciei de către romani.

3. *GENURI FOLCLORICE.*

Genurile folclorice cele mai vechi par să fie cele legate de *înmormîntare, de nuntă, cîntecul cununei* practicat la terminarea secerişului, *colinda, hora* şi *doina*. Nu toate s-au păstrat însă la fel de bine pînă astăzi, aşa încît ne vom referi doar la cîteva.

Dintre cîntecele legate de înmormîntare, ne reţin atenţia cele rituale, în primul rînd *cîntecul bradului* şi *zorile*. Conciziunea imaginilor poetice, conţinutul mitologic al poeziilor, apoi structura şi caracterul grav, solemn al melodiilor pledează pentru vechimea lor incontestabilă. Să mai reţinem că termenul *brad* — denumire a copacului veşnic verde, dar şi a unor cîntece rituale, de la înmormîntare şi nuntă, este de *origine dacă* [12], un motiv în plus de a considera moştenire şi cîntarea respectivă.

Cele afirmate despre *cîntecul bradului* de la înmormîntare sînt valabile şi pentru *cîntecul zorilor*, executat cu acelaşi prilej, dar mult mai puţin pentru „zorile" legate de alte prilejuri [13].

Cîntecul bradului şi cel denumit *„al zorilor"* pot fi întîlnite în Oltenia de nord-vest, în Banatul de est şi de nord-est şi în Transivania de sud-vest, deci intr-o zonă destul de restrînsă dar care a alcătuit cîndva — s-ar putea spune — inima statului dac. O formă ştearsă, degenerată a cîntecului bradului a fost găsită — sub denumirea de *buhaş* în ţinutul Năsăudului [14], iar cîntecul *zorilor*, din care au pătruns motive în *Cocoşdai* şi în *Cîntecul cel Mare* — de asemenea cîntece rituale la înmormîntare — a fost întîlnit la românii din Banatul Iugoslav [15], iar sub denumirea de *Leruit* în judeţul Sălaj [16]. A existat acest cîntec al „zorilor" dintru început la toţi românii, sau va fi ajuns ulterior în zonele mai îndepărtate ? Este greu de răspuns, ambele supoziţii fiind la fel de posibile.

Colinda reprezintă un gen la fel de vechi, chiar dacă denumirea provine din latinescul *calendae*. N. Iorga crede că originea obiceiului

9. L. Săineanu, *Istoria filologiei române*. Cu privire retrospectivă asupra ultimelor decenii (1870—1895). Studii critice Ed. II-a Bucureşti, 1895, p. 273. Th. Capidon, *Limbă şi cultură*, Bucureşti, 1943, p. 196. Autorul consideră că acest termen — alături de alţii — a existat „probabil, în graiurile preromane" (ibid) ; Al. Rosetti, *Istoria limbii române*, II. Limbile balcanice, Bucureşti, 1943, p. 116.
10. T. Alexandru, *Instrumentele muzicale ale poporului român*. Bucureşti, 1957, p. 59.
11. *Studii şi cercetări de istorie veche*. Bucureşti, nr. 3—4/1955, p. 726.
12. J. J. Russu, *Limba Traco-Dacilor*. Editura Academiei R.P.R., 1958, p. 123.
13. Ghizela Sulităeanu, *Cîntece ceremoniale „de zori" în folclorul românesc*, R.E.F., 21 (1976), nr. 1, p. 73—88.
14. Nicolae Bot, *Buhaşul — obicei şi cîntec ceremonial de înmormîntare din Ţinutul Năsăudului*. Extras din „Folclor literar", vol. II, 1968, p. 193—220.
15. Idem, *Constribuţii la Cîntecul zorilor*. Extras din „Anuarul Muzeului etnografic al Transilvaniei" pe anii 1961—1964, Cluj, 1966, p. 463—487.
16. Stanca Fotino, *Leruit — Cîntec ceremonial de înmormîntare*. R.E.F. 15 (1970), nr. 2, p. 157—163.

și totodată a repertoriului de cîntece care-l însoțesc, ar fi illiro-tracă [17]. Pentru o atare obîrșie și vechime pledează : a) conținutul mitologic al multor texte ; b) realizarea artistică deosebită a poeziilor și a melodiilor ; c) faptul că se întîlnește numai la popoarele balcanice, nu și la cele romanice ; d) vechiul sincretism al artei antice este prezent și astăzi, dansîndu-se după melodia colindei — în timp ce aceasta este cîntată — atît la popoarele balcanice cît și, pe alocuri, la români. De altfel, ritmul pregnant, viguros al majorității colindelor laice vădește clar origine choreică.

Vechime de asemenea mare are *Hora,* dansul fiind prezent în mai toate cultele antice. Specialiștii n-au ajuns să fie de acord în ceea ce privește originea termenului *horă,* unii atribuindu-i proveniență elină sau slavă, iar alții geto-tracă [18]. Hora este însă veche, nu numai ca fenomen choreic ci și ca formă, aceasta fiind pusă în legătură cu cultul soarelui, practicat și de populația geto-tracă [19]. De altfel, *Hora de la Frumușica* pledează convingător pentru vechimea formei circulare a dansului.

Să reținem că termenul *horă, hore* a ajuns să însemne la români și *cîntec,* iar verbul *a hori* înseamnă *a cînta.* Termenul circulă în Transilvania pentru creații lirice de formă strofică, dar și de formă liberă, improvizatorică în Maramureș și Oaș *(horea lungă).* Circulă însă, în partea de nord și nord-vest a Transilvaniei, și *horea miresii,* ca și *horea mortului.* Pătrunderea termenului, cu păstrarea formei inițiale, și în alte genuri este dovadă a marii lui vechimi la români. Din cîte știm pînă în prezent, acest termen nu circulă, cu sensuri atît de variate, la nici unul dintre popoarele sud-dunărene.

Să mai amintim și termenul *doină,* care se întîlnește la lituanieni sub forma *dainā.* Această asemănare nu se poate explica decît printr-o preluare comună de la substrat, ceea ce pledează pentru vechimea acestui termen.

4. *ELEMENTE DE STRUCTURĂ.*

Dacă este greu — și este — să se afirme că o anumită melodie ni s-ar fi transmis pînă astăzi în forma pe care ar fi avut-o la populația geto-dacă băștinașă, putem afirma acest lucru despre o *anumită structură modală.* Se susține, în general, că *scările prepentatonice și pentatonice* au fost în practica omului cu milenii înaintea erei noastre [20]. Se mai știe, în prezent, că asemenea scări pot fi întîlnite la mai toate popoarele lumii. Există totuși un sistem sonor cu răspîndire limitată aproape numai la români. Din cele cinci „forme", sau „moduri", ale sistemului alcătuit din sunetele : *re, fa, sol, la, si* s-au identificat pînă în prezent, în folclorul românesc din Transilvania, patru „forme", pe cînd în folclorul altor popoare nu se cunoaște decît cîte o formă la maghiari și evrei [21]. Dar aflarea acestui *al doilea sistem pentatonic anhemitonic* în folclorul românesc — nu se știe precis din ce zone provin informatorii, evreu și maghiar, care au cîntat cele două melodii — ne îndeamnă să-l socotim drept moștenire de la geto-daci. În orice caz, acest sistem nu a fost semnalat, pînă acum, la niciunul dintre celelalte popoare romanice, și nici la cele așezate în sudul Dunării.

Am vrea să mai semnalăm un caz ce ni se pare deosebit de interesant. Cercetînd „doina propriu-zisă" din diferitele zone ale țării, te izbește asemănarea puternică dintre *cîntecul lung* gorjenesc, *horea lungă*

17. N. Iorga, op. cit., p. 103.

18. Romulus Vulcănescu, *Fenomenul horal.* Editura „Ramuri", Craiova, 1944, p. 114—196.

19. Vasile Pârvan, *Getica. O protoistorie a Daciei.* București, 1926, p. 317, 357 et 141.

20. G. Breazul, *Idei curente în cercetarea cîntecului popular. Moduri pentatonice și prepentatonice,* în : „Studii de muzicologie", I. Editura muzicală, București, 1965, p. 17—19, 36—38.

21. Lajos Bardos, *Natürliche Tonsysteme,* în „Studia memoriae Belae Bartók sacra". Aedes Academiae scientiarum Hundariae Budapestini, 1956, p. 238.

din Maramureș-Oaș și *bătrînească* din zona Rădăuți. Prezentăm succint punctele de asemănare :

a) *Terminologie :*

— *cîntec lung* (Gorj) — *horea lungă* (Maramureș-Oaș) ;

— *hore tărăgănată din bătrîni, hore bătrînească, cîntec bătrînesc* (Maramureș-Oaș) — *Cîntec tărăgănat, bătrînească* (Rădăuți).

Termenul *bătrîn* (din lt. *betranus* = *vet(e)ranus*), corelat cu simplitatea elementelor de bază ale „doinei" sau „horei lungi", ne determină să considerăm că acest stil melodic este anterior perioadei de formare a poporului român, de pe cînd „betranus" nu devenise încă românescul „bătrîn".

b) *Tehnică de execuție.* Între felul de a se cînta, cu „lovituri de glotă" — p.d.o.p. în Gorj, iar p.d.a.p. în Maramureș-Oaș — există similitudini indiscutabile. Iar această tehnică — fără să fie specific românească — se întîlnește la noi în două zone despărțite prin sute de kilometri, ceea ce ni se pare grăitor.

c) *Structura modală* se bazează, în zonele menționate, pe *tritonii* sau *tetratonii*. De asemenea, forma arhitecturală se reduce, peste tot, la 1, 2, 3, rareori la mai multe rînduri melodice distincte.

d) În *bătrînească* rădăuțeană și în *Cîntecul lung* gorjenesc — mai rar, totuși, în acesta din urmă — se întîlnesc unele *alunecări*, în *parlato*, la secunda, terța sau cvarta inferioară a finalei.

Să mai reținem, în fine, faptul că în Gorj, în Maramureș ca și în zona Rădăuți aproape că lipsesc colindele laice.

Cum pot fi explicate toate aceste fenomene, și în primul rînd asemănarea „doinelor" din cele trei zone ? Ar fi, presupunem, o singură explicație : un trib dac, așezat în nordul Olteniei, s-a rupt în două la venirea legiunilor romane, o parte rămînînd pe loc, iar cealaltă retrăgîndu-se mereu din calea cuceritorilor. Ajuns în partea nordică a țării, în care romanii nu au pătruns niciodată, acest fragment de trib a continuat să ducă o viață culturală asemănătoare celei anterioare. În felul acesta s-a păstrat, pînă în prezent, cel puțin unul din stilurile creației lor muzicale : „doina".

Din tot ce am arătat mai sus rezultă clar — sperăm — că poporul român a preluat și a practicat pînă astăzi obiceiuri însoțite de muzică și genuri folclorice ale populației autohtone. Toate acestea — și în primul rînd asemănarea dintre „doina" celor trei zone menționate — dovedesc nu numai moștenirea clară a unor fapte de cultură spirituală, ci și continuitatea poporului român pe aceste meleaguri, de la formarea lui pînă astăzi.

Observații asupra unei sintaxe unitare a folclorului muzical românesc

CORNELIU DAN GEORGESCU

1. În artele temporale (muzica, dansul, teatrul) cărora li se atribuie mai mult sau mai puțin riguros caracterele unui „limbaj", se poate defini o „gramatică" proprie și, implicit, o „morfologie" și o „sintaxă". Renunțînd a expune și comenta aici similitudini sau deosebiri de principiu la nivelul unor dichotomii diferite de tip „morfologie/sintaxă" sau „axă paradigmatică/axă sintagmatică", structură „în afara timpului/structură în timp", „competență/performanță", etc., reținem doar esența celei mai simple departajări — evident în scop analitic — operată asupra unei realități mobile ce poate fi parcursă din două puncte de vedere — cel al „inventarului" ei de materiale — „vocabularul" și cel al relațiilor ce dictează modul de succesiune în timp, existența concretă a acestor elemente de vocabular — „relațiile sintactice". În cele ce urmează, ne vom concentra atenția asupra celui de-al doilea punct de vedere,

bazîndu-ne pe contribuţia fundamentală a compozitorului şi muzicologului Ştefan Niculescu la studiul sintaxei în muzică [1]. Astfel, el distinge patru categorii sintactice ireductibile (monodia, omofonia, polifonia, eterofonia), studiind apoi relaţiile dintre doi „termeni vecini" sub aspectul succesiunii/coincidenţei sau al identităţii/schimbării ; el defineşte, de asemenea, relaţia sintaxei cu forma muzicală, analizează plasarea celor patru categorii sintactice în trei „zone auditive" (a detaliului, a aglomerării şi a rarefierii), combinaţiile posibile între sintaxe, raportul între o „sintaxă abstractă" şi „sintaxele reale".

2. Revenind la studiul relaţiilor dintre „termeni vecini" ai unui limbaj muzical (fie A, B, C, D... un şir de asemenea termeni), reprezentînd formaţiuni ritmico-melodice distincte), ne propunem să investigăm — deocamdată la nivel foarte general — tipurile de relaţii posibile între ei, *calitatea acestor relaţii,* cu alte cuvinte, să răspundem la întrebări ca — 1) A implică nemijlocit pe B ? ; 2) Ordinea termenilor este interşanjabilă (AB este echivalent cu BA ?) ; 3) Cuplările AB, AC, AD sînt echivalente ? Aceste trei criterii de determinare a tipului de relaţie dintre „termeni vecini" ar defini *calităţi* ale sintaxei cum ar fi acelea de „cauzalitate strictă" (sau noncauzalitate), relaţie „simetrică" sau „nesimetrică", „monovalenţă" sau „polivalenţă". O continuare a studiului la acest nivel (care nu epuizează, desigur, problema calităţii relaţiilor sintactice, ci doar schiţează un punct de vedere ce ar putea completa datele formulate de Şt. Niculescu) ar urma să stabilească gradul, cantitatea exactă a acestor parametri (de ex., probabilitatea de apariţie a ordinii AB faţă de BA). În acest caz, situaţiile limită ar fi, la nivelul unei „sintaxe abstracte", în cazul unor probabilităţi de apariţie de 1/0 o sintaxă „strictă", iar în cazul unor probabilităţi de apariţie egale — 0,5/0,5 — o sintaxă „bivalentă" (respectiv, polivalentă), extreme între care s-ar situa „sintaxele reale", cu grad diferit de flexibilitate, elasticitate, mobilitate. Cercetarea „efectului la distanţă" al unor asemenea relaţii (în sensul unui lanţ markovian) ar aparţine de asemenea domeniului sintaxei muzicale.

3. Descriind într-un studiu special fenomenul denumit provizoriu „muzică atemporală" (sau nonevolutivă, nontransformaţională, nedirecţionată, etc.) am relevat o serie de caracteristici ce pot fi considerate în mare parte (dar nu în exclusivitate) o consecinţă posibilă a acestui tip de „relaţii sintactice polivalente". [2] (Aspect static, liniar, previzibil al discursului muzical, monotonie, absenţa „surprizelor", a informaţiei noi la diferite nivele structurale — sau, dimpotrivă, excesul de informaţie nouă —, lipsa unei „directivităţi", dramaturgii, a unei evoluţii, „deveniri temporale" ; caracter repetitiv ; absenţa unor repere normal perceptibile, a unor „puncte de perspectivă" necesare pentru o „orientare în timp" ; existenţa unei „discontinuităţi structurale" (lispa unor legături continui între micro şi macrostructură) ; „articulaţie gramaticală flexibilă" ; „detaşare de context" (prin rarefiere sau izolare prin alte procedee) ; desfăşurare amplă a unei structuri ce poate reprezenta un proces infinit, chiar dacă un început şi un sfîrşit i se impun în mod convenţional ; „climax expresiv" constant). Noţiunea de sintaxă polivalentă poate fi regăsită, explicit sau implicit, într-o mare parte din aceste caractere.

4. În studiul „ muzicii atemporale" nu am considerat oportun a face o distincţie de principiu între folclor şi artă cultă, deoarece cercetarea întreprinsă se referea la date fundamentale psiho-fizice ale percepţiei muzicii, privită ca „fenomen sonor obiectiv", receptat de un „auditor ideal", evitîndu-se pentru moment analiza unor aspecte cum ar fi acelea ale procesului de creaţie (inclusiv, de ex., intenţionalitatea autorului, cunoscut sau anonim), sisteme de notaţie, practici de interpretare sau date estetice, social-istorice, etc. Am relevat, cu acel prilej, implicaţiile pe plan psihologic ale acestei „muzici atemporale", legătura sa cu o anumită concepţie asupra timpului, încercînd o justificare

1. Ştefan Niculescu, *La syntaxe en musique,* în Revue roumaine d'histoire de l'art, tom XIV. Bucureşti, 1977.

2. Corneliu Dan Georgescu, *Consideraţii asupra unei „muzici atemporale"*, în Studii şi cercetări de istoria artei, tom 26. Bucureşti, 1979.

a efectului ei într-un cadru delimitat de noțiuni ca acelea de timp ciclic/timp linear, structură anizotropică a timpului (ireversibilitate), „lanț cauzal", percepția succesiunii și a duratei ca elemente instinctive ale percepției timpului, ca și distorsiunea sistematică a acestei percepții. care conduce la contrarierea audiției de tip „analitic" a muzicii, substituindu-i un ethos propriu, probabil mai vechi decît cel consolidat de muzica europeană postrenascentistă. Reținem faptul că „flexibilitatea" sintaxei joacă un rol important în conturarea acestei „muzici atemporale", participînd substanțial la exercitarea unui efect psihic specific.

5. C. Brăiloiu se situează printre primii muzicologi din lume care au sesizat existența acestor relații sintactice flexibile, denumind fenomenul „indiferență fonctională" [3], cu referire specială la „funcționalismul" melodic al sistemului pentatonic și prepentatonic [4] (domeniu în care observațiile, mai mult sau mai puțin sistematic conduse, abundă) [5]. În ceea ce ne privește, odată cu extinderea ariei de la nivel melodic, arhitectonic, la cel al sintaxei muzicale, considerăm mai convenabilă terminologia propusă („relații sintactice polivalente"), o „indiferență funcțională" propriu-zisă reprezentînd doar un caz cu totul particular (și încă discutabil) al acestui tip de relație.

6. Iată cîteva planuri în care pot fi urmărite, în folclorul muzical românesc aceste relații sintactice polivalente (unele amintite deja [6]) — la nivel arhitectonic, relațiile între celule, motive, fraze, poziția nucleului incipit sau cadențial, al refrenului sau al altor segmente de formă cu funcție precizată, cantitatea și ordinea elementelor într-o schemă formală [7] — de ex., într-o așa zisă formă fixă tip AB ; la nivel ritmico-agogic, succesiunea celor două valori de bază într-un sistem giusto-silabic, duratele exacte, amplasarea „respirațiilor", „coroanelor", a variațiilor de tempo într-un sistem ritmic rubato, valoarea pulsației metronomice sau „panta" accelerării tempo-ului în muzica de dans, etc. ; la nivel melodic, raportul contur melodic/structură modală, funcționalism specific [8], oscilația treptelor modului, ambitus-ului, cadențelor, raportul melodie/acompaniament armonic, etc. sau — privind folclorul muzical ca pe o componentă a unui fenomen sincretic — în raportul text/melodie în muzica vocală (din punct de vedere al cuplării, suprapunerii subunităților [9], în relația dintre muzică/pași/strigături în dans [10]), în raportul componentelor unui ciclu sau ritual folcloric complet (de iarnă , de nuntă, etc.). De remarcat că acest tip sintactic există cu precădere în straturile mai vechi ale folclorului muzical, în toate genurile și speciile (poate în mod particular în doină, bocet, semnale de bucium, dansuri de formă liberă, etc.), estompîndu-se treptat în creațiile mai noi, care — primind uneori, chiar nedeclarat, statutul de „creație de autor", alteori fiind fixate, chiar notate — intră sub incidența formei indirecte, „mascate" de manifestare a acestui tip sintactic.

7. Vom reveni la o altă teză a lui C. Brăiloiu [11], pentru a încerca o explicație „de profunzime" asupra temei propuse și anume, la remarca sa asupra tendinței spre sistem a muzicii așa-zis primitive, adică, a acelei muzici ce nu cunoaște notația muzicală, cum a fost cazul chiar în

3. Constantin Brăiloiu, *Metabolul pentatonic*, în C. Brăiloiu, Opere I, București, 1967, p. 283—304.
4. Constantin Brăiloiu, *Despre o melodie rusă*, în C. Brăiloiu, Opere I. București, 1967, p. 305—400.
5. Mariana Kahane, *De la sistem sonor la formă arhitectonică*, în Revista de etnografie și folclor nr. 1, București, 1979, p. 11—42.
6. Idem.
7. Corneliu Dan Georgescu, *Contribuție la studiul formei libere*, în Revista de etnografie și folclor nr. 4, București, 1968, p.
8. Eugenia Cernea, *Aspectul pendulatoriu al modurilor în cîntecul popular liric din Bihor și Valea Almăjului*, în Revista de etnografie și folclor nr. 2, București, 1967, p. 119—126.
9. Constantin Brăiloiu, *Versul popular românesc cîntat*, în C. Brăiloiu, Opere I, București, 1967, p. 15—119.
10. Andrei Bucșan, *Specificul dansului popular românesc*, București, 1971.
11. Constantin Brăiloiu, *Etnomuzicologie II. Studiu intern*, în C. Brăiloiu, Opere II, București, 1969, p. 205—225.

„înaltele culturi extraeuropene" (de ex., ale Indiei și Chinei antice), muzică ce trebuie „să tolereze intervenția constantă a arbitrariului individual rămînînd o muzică a tuturor", deci, să permită, într-un anumit cadru, o mare varietate de soluții concrete. Într-adevăr, folclorul muzical, creație orală, nu trăiește sub forma unor „texte muzicale fixate", ci a unei multitudini de variante (teoretic infinite ca număr), variante în care relațiile sintactice nu pot fi definite altfel decît statistic. Aparenta „indiferență" la nivel sintactic poate reprezenta modalitatea concretă de manifestare a posibilităților unui sistem morfologic coerent și de obicei simplu, prin probabilități diferite de apariție și cuplare a elementelor lui. De aici rezultă, poate, un aspect al acelei polivalențe sintactice, în esența sa, controlabilă, desigur nu prin prisma concepțiilor rigide deduse din analiza muzicii culte „fixate", ci cu mijloace adaptate corespunzător (de ex., din domeniul statisticii matematice).

Nu este lipsit de interes a arăta că procesul de creație în folclor sau artă cultă — diferențiere asupra căreia s-a insistat îndeajuns în ultimul timp, odată cu constituirea etnomuzicologiei ca știință de sine stătătoare — răspunde, în fond, acelorași coordonate fundamentale. De ex., în ambele cazuri, se pleacă de la un „vocabular" preexistent (conștient sau nu), iar legile sintactice ale „limbajelor" respective au o anumită flexibilitate ; deosebirile se accentuează doar atunci cînd muzica occidentală folosește o notație din ce în ce mai precisă, care permite fixarea în detaliu a „operei individ", extrasă din masa variantelor posibile, creînd astfel iluzia unor relații sintactice pur deterministe, univoce. Acest mecanism conduce, în mod paradoxal, la evoluția rapidă, la „dinamizarea" vocabularului, prin consemnarea exactă a contribuției fiecărui autor, definit în acest caz, în timp ce în folclor, unde „opera individ" nu are decît o existență efemeră, se tinde spre o anumită fixitate conservatoare a „vocabularului". S-ar părea că există un raport între fixitatea relațiilor sintactice și mobilitatea mai mare în timp a sistemului morfologic, în cazul muzicii scrise și între flexibilitatea relațiilor sintactice și stabilitatea în timp a sistemului morfologic în cazul muzicii orale. În realitate, credem că această relație este doar favorizantă, sintaxa polivalentă fiind prezentă în orice limbaj muzical, desigur, în grade diferite în funcție de condiții specifice, uneori atrofiată aproape integral, alteori doar „mascată" de notația muzicală. Iată două exemple concludente în acest sens : pe de o parte, în folclor, în aceleași condiții de existență, se pare că sistemul melodic pantatonic implică o sintaxă cu un grad de flexibilitate mai mare decît sistemul melodic modal [12], iar, pe de altă parte, în muzica experimentală contemporană, practica unor formații ce-și concentrează atenția asupra improvizației colective, reînvie, odată cu elemente de oralitate (și chiar de anonimitate), o sintaxă cu flexibilitate accentuată pînă la arbitrar. În acest caz, s-ar putea vorbi într-adevăr de o „indiferență funcțională". Din cele relatate, rezultă că flexibilitatea sintactică se poate manifesta în două planuri distincte : primul — pe care îl numim „intrinsec" — se referă la legile esențiale ale limbajului muzical respectiv (fiind legat, de ex., de modul de generare al unui sistem melodic), iar cel de-al doilea care îl numim „fortuit" — se referă la modul de existență concretă a acestor legi (fiind legat, de ex., de forma strict orală de existență a unei muzici). O diferență de principiu sub acest aspect între folclor și arta cultă ar fi de căutat în special în cel de al doilea plan. Aceasta reprezintă, desigur, o enunțare schematică a unei probleme în realitate deosebit de complexe.

8. Studiul nivelului sintactic (și, în mod particular, al acestui tip de relații sintactice polivalente) — mai apt a purta determinări de specific zonal, național, etc., decît nivelul morfologic — ar putea releva legături neașteptate între genuri sau specii diferite, conturînd un nucleu conceptual porpriu, cu o mare stabilitate și deci, putere de integrare, ce ar putea constitui marca unei unități de profunzime a folclorului muzical românesc, rezultat al unei evoluții îndelungate organice care a permis înglobarea și asimilarea unor influențe multiple.

12. Corneliu Dan Georgescu, *Contribuție la definirea noțiunii de sistem melodic*, în Anuarul ICED, seria A 1, București, 1979, p. 178—193.

Evocarea Sarmizegetusei

Simfonia XI de Wilhelm Berger

„Aşezarea e caracterul general al acestei civilizaţii".
N. Iorga — Istoria românilor, vol. I, Bucureşti 1936.

Astfel defineşte marele nostru învăţat trăsătura dominantă a poporului trac, a neamului a cărui istorie şi importanţă astăzi le înţelegem mai mult ca oricînd, datorită rolului hotărîtor pe care l-a deţinut în contextul civilizaţiei şi culturii Europei antice, prin întinderea spaţiului locuit, prin tăria de caracter şi ştiinţa deosebită a naturii şi omului, prin ceea ce a gîndit şi cultivat, prin ceea ce a păstrat şi transmis în mărturii materiale, dar mai ales în manifestarea abstractă a conştiinţei umane, mai adîncă, mai vie şi mai prezentă acum, pe care nu se poate să nu o simţim, noi, cei ce trăim pe meleagurile acestea, ca pe o moştenire de suflet a strămoşilor noştri din ramura geto-dacică a marelui neam trac, ce a vieţuit şi vieţuieşte prin noi, aici.

Astfel, evocarea Sarmizegetusei, acea *aşezare* de centru administrativ şi spiritual a dacilor secolului I î.e.n., nu este şi nu poate fi simplă descriere a unei cetăţi, ci personificarea unui neam ce îşi spunea cuvîntul istoric, aparent ultimul, în faţa imperiului roman. Evocarea Sarmizegetusei inseamnă evocarea oamenilor, evocarea unui popor de oameni *aşezaţi,* dar şi luptători pentru aşezarea lor, evocarea unor nume de rezonanţă solemnă, uneori dură, dar inspirînd o caldă lumină : Burebista, Deceneu, Comosicus, Cotyso, Scorylo, Diurpaneu, Decebal.

Aceste nume şi multe altele intrate în anonimatul istoriei au ridicat cetatea, au întărit-o şi au apărat-o cu piepturile lor. Prin aceşti oameni cetatea a devenit o forţă, un nume şi o mare certitudine a existenţei. Căci în acea epocă de sfîrşit al unei ere şi început al altei ere, pe care obişnuim să o numim „a noastră", Sarmizegetusa era cumpăna răsăritului în faţa Romei. Zidită în munţi, apărată de înseşi formele reliefului înconjurător şi de ziduri puternice, cetatea se afla pe locurile numite astăzi Grădiştea Muncelului. Aici, o dată cu marele conducător Burebista şi marele preot Deceneu, pe la anul 70 î.e.n., se statornicise capitala regatului întregit al dacilor. Aici, în templul lui Zamolxis (Marele sanctuar rotund, Fig. 1), tinerii daci erau educaţi şi iniţiaţi în ştiinţele care i-au făcut renumiţi (medicina, farmacologia, astronomia), în arta muzicii (care era foarte strîns legată de ştiinţele amintite) şi, desigur, aceasta nu face decît să demonstreze deosebita grijă pe care o acordau dacii formării, modelării, caracterului şi gîndirii.

În mîna forte a lui Burebista şi îndrumaţi spiritual de Deceneu, geto-dacii cunosc timp de aproape 200 de ani o deosebită înflorire a teritoriilor locuite, a culturii, situîndu-se în fruntea evenimentelor politice ale vremii, după cum reiese şi din afirmaţia lui Strabon :

„Ajungînd în fruntea neamului său, care era istovit de războaie dese, getul Burebista l-a înălţat atît de mult prin exerciţii, abţinere de la vin şi ascultare faţă de porunci, încît, în cîţiva ani a făurit un stat puternic şi a supus geţilor cea mai mare parte din populaţiile vecine. Ba încă a ajuns să fie temut şi de romani..."

Înflorirea ştiinţelor şi artelor în Dacia acestei perioade l-a impresionat şi pe Jordanes, care scria în *Geticele* sale :

„Observînd dispoziţia lor (a geto-dacilor) de a-l asculta în toate şi că ei sunt din fire inteligenţi, i-a instruit în aproape toate ramurile filosofiei, căci el (Deceneu) era în aceasta un maestru priceput. El i-a învăţat morala, dezvăţîndu-i să trăiască potrivit legilor naturii. I-a învăţat logica, făcîndu-i cu mintea superiori celorlalte popoare. Arătîndu-le practica, i-a îndrumat să petreacă în fapte bune..."

Evocarea Sarmizegetusei, cu adînca ei implicaţie spirituală, reprezintă de fapt o călătorie în timp, o întoarcere la o civilizaţie trecută pe care o simţim mai mult în conştiinţă (cum spuneam la început), — pentru că mai mult decît în orice *izvoare scrise* istoria poporului dac este dăltuită înlăuntrul fiinţei noastre — dar şi acest trecut face la rîndul său o călătorie în timp, îndreptîndu-se spre noi.

O astfel de călătorie în timp întreprinde *Simfonia a XI-a „Sarmizegetusa"* de Wilhelm Berger, dar ne-ar fi greu să precizăm sensul în care se produce aceasta : muzica ne poartă spre templul Sarmizegetusei, sau templul, cetatea întreagă este adusă spre noi, sau nu cumva este reclădită din aer şi vibraţie în însăşi fiinţa noastră prin mijlocirea specifică muzicii ?

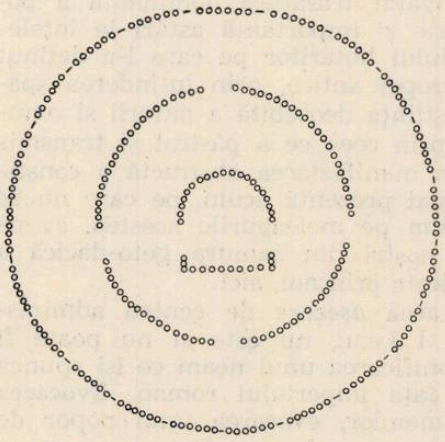


Fig. 1

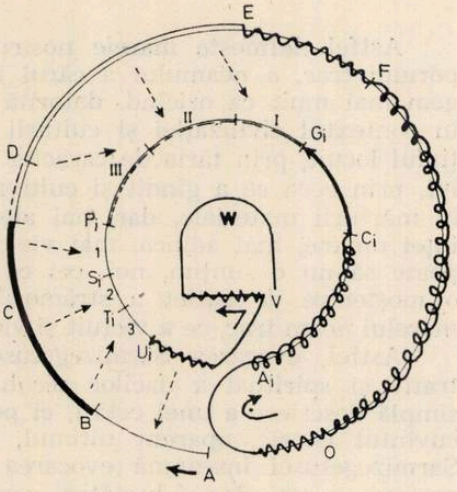


Fig. 2

Cele două părţi ale Simfoniei par a reprezenta tocmai aceste tendinţe de apropiere între trecut şi prezent, efectuată în ambele sensuri, timpuri care se întîlnesc şi se confundă, se unifică în poemul coral-orchestral la unison. Acesta este de fapt şi partea centrală, punctul de echilibru al lucrării, dacă o considerăm pe o axă orizontală proporţională. Am considerat însă o altă evoluţie geometrică (fig. 2), încercînd să urmărim evoluţia sonoră şi să stabilim de aceeaşi parte a cercurilor reprezentate elementele muzicii (tematică, dezvoltări, reprize etc.), corespondente din prima în a doua parte a simfoniei.

Partea I a simfoniei, scrisă în formă de sonată, are darul de a *evoca,* în sensul cel mai puternic şi mai exact al cuvîntului, atmosfera sacră a unui străvechi templu, o atmosferă austeră, diferită de cea a templelor greceşti, poate tocmai prin ocolirea liricului.

Este sensul în care trecutul, cu vestigiile sale, păstrînd urmele şi atingerea milioanelor de oameni ce ne-au precedat în timp, se îndreaptă spre noi cu învăţătura înscrisă în pietre.

Să urmărim pe schema din fig. 2 evoluţia formei simfonice a primei părţi ; pe linia cercului exterior în sensul acelor ceasornicului : litera A — începutul Melopeei expozitive, B—C — enunţarea celulelor tematice conducătoare (din care se vor forma cele trei coraluri ale părţii II), D—E — Recitativul acompaniat (din care se vor forma elementele fugii corale în partea II), E — concluzia expoziţiei, F—O — dezvoltarea în cicluri de variaţiuni deschise, după litera O — repriza. Pe coroana finală a primei părţi se produce schimbarea de sens, evoluţia simfonică a părţii a II-a — a se urmări pe cercul interior în sens opus acelor de ceasornic.

Partea a II-a, scrisă în formă de fugă, precedată de un preludiu şi culminată prin coraluri succesive, ar putea reprezenta sensul în care prezentul îşi îndreaptă atenţia către gloria trecutului. Preludiul ce precede fuga (litera A) începe această nouă direcţie, căpătînd sensuri lirico-expresive care nu apăreau în prima parte, iar poemul coral-orchestral la unison (C) ce urmează preludiului constituie unificarea,

confundarea celor două direcţii (cum am mai afirmat anterior), într-o înţelegere totală şi liniştită, în care timpul şi spaţiile se contopesc.

Fuga propriu-zisă (G) cu cele trei expuneri (G —P) şi cele trei coraluri (P , S , T) amplifică starea emoţională, creînd atmosfera de admiraţie tot mai înaltă pe care o simţim faţă de trecutul de glorie, faţă de oamenii bravi ai cetăţilor înţelepte.

Repriza cu elemente ale melopeei expozitive din prima parte (U) se continuă cu repriza fugii (V), care schimbă din nou sensul (revenind la cel iniţial) pregătind totodată apoteoza finală a coralului (W) şi încheierea.

Am încercat o schematizare a formei acestei simfonii, dedicată puternicei, legendarei cetăţi Sarmizegetusa, pentru că o cetate există concret prin arhitectura sa, la fel ca şi muzica, iar această muzică are într-adevăr o arhitectură fin şi solid lucrată.

Suprapunînd forma sanctuarului dac (fig. 1) pe forma simfoniei (fig. 2) coincidenţa este evidentă şi sper că nu am exagerat deloc.

Această formă ar putea la fel de bine să reprezinte schematic templul încadrat cetăţii, sau cercul trecutului reflectat în conştiinţa viitorului (prezentul nostru).

Ceea ce este însă remarcabil în creaţia lui Wilhelm Berger este faptul că în ciuda formelor perfecte în care se înscrie (sau tocmai datorită lor), muzica sa are o imponderabilitate, este de o extraordinară şi pură esenţă muzicală, pentru care greutatea materiei nu există, aşa cum nu mai există spaţii şi timpuri limitate la dimensiunile obişnuite, ci se pierd într-o unitate infinită.

Tocmai prin această suprapunere şi contopire de timp şi spaţiu, *Simfonia a XI-a „Sarmizegetusa"* de Wilhelm Berger reuşeşte să *evoce*, reuşeşte să reclădească în prezent, în conştiinţa noastră, o cetate şi un neam pierdute în trecutul istoriei noastre, mai viu astăzi pentru noi, prin recunoştinţa moştenirilor de caracter şi spiritualitate.

Încheiem această scurtă încercare de a pătrunde sensurile Simfoniei a XI-a, de a deslusi prin muzică simbolul Sarmizegetusei pentru români, citînd versurile pe care compozitorul Wilhelm Berger le înscrie pe frontispiciul lucrării sale şi din care cresc coralurile simfoniei :

Sarmizegetusa,
Lauda marilor nume
Falnic se înalţă
Ca o melodie infinită
Larg arcuită în timp,
Purtînd în cununa
Glasurilor solemne
Armonia gravă a
Faptelor legendare.

MIHAELA MARINESCU

NOI CREAȚII ROMÂNEȘTI

MIHAI MOLDOVAN

GHEORGHE DUMITRESCU
Opera „ORFEU"

Spiritualitatea noastră în cele mai semnificative straturi, se trage dintr-o lume tracă cu adînci implicații filozofice, sociale, psihologice. Dacă fiecare om are un strămoș, fiecare neam o sorginte, dacă mai greu sau mai ușor se pot stabili adevăruri ce devin lege din punct de vedere istoric, o certitudine am cîștigat-o : noi ne tragem din traci, geții fiind cei mai viteji dintre ei (Herodot). Este o certitudine a compozitorului Gheorghe Dumitrescu, a noastră a tuturor care aniversăm 2050 de ani de la înființarea primului stat dac centralizat.

Pentru împlinirea corpus-ului epopeii istorice prin opere și oratorii — compozitorul a realizat în acest domeniu un adevărat soclu sonor al timpurilor care vin, asemeni vestigiilor arheologice ce ne readuc trecutul spre a-i descoperi tainele și admira măreția — Gheorghe Dumitrescu pornește în impresionanta ca dimensiuni operă de la începuturile noastre. De la Orfeu cu a sa Euridice și a sa liră.

Mitul lui Orfeu, ca orice alt mit, este interpretabil (și a fost interpretat în diverse modalități), este legenda adevărului sau adevărul legendei, este deopotrivă realitate și ficțiune. Fiul lui Oeagrus, regele Traciei și al muzei Caliope, Orpheus era un mare și inspirat poet, cîntăreț și interpret din lira dăruită de zeul Apollo. A participat la expediția argonauților, pe care, cu cîntul, cu măiestrul său cînt, i-a salvat de valurile nimicitoare. A iubit-o pe Euridice, după care s-a dus și în Infern rugîndu-l pe Hades să i-o redea. Legenda ne mai spune că după definitiva pierdere a soției, a fost ucis de femeile trace. Extrem de succint expusă, aceasta este legenda. Subiect tentant, dovadă cele peste 30 de opere compuse de-a lungul veacurilor pe ideile extrase din el, multe dintre ele interpretate și azi.

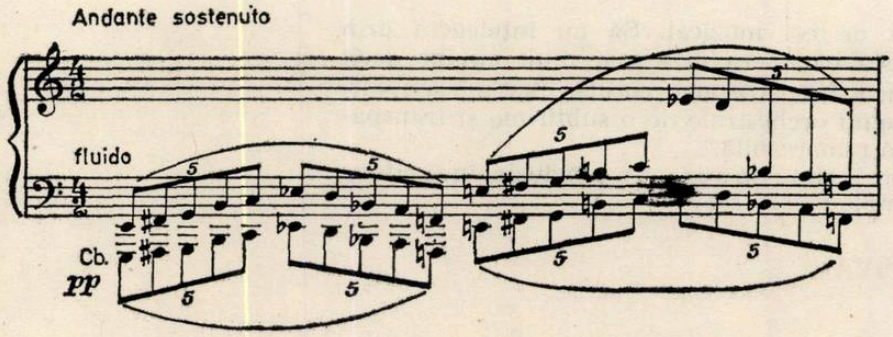
După îndelungi studii ale unor documente rare sau la îndemîna oricui, hărți și scrieri ale istoricilor de ieri și de azi, Gheorghe Dumitrescu îl plasează pe *Orfeu — prințul trac* — într-o zonă geografică imaginară. *Colchida*, un spațiu geografic dominat de Istru, marele fluviu care, asemeni altor mari fluvii, este născător de civilizații. Aici, în această ambianță de mit și realitate se încadrează tragedia lirică în patru acte — 8 tablouri *Orfeu*, cîntecul din totdeauna al frumuseții și al biruinței ce stăruie și azi prin fluierul pastorului și cetera horii.

Libretul operei este conceput de compozitor (ca de altfel la toate operele sale !) el fiind cel mai în măsură să-și ofere cel mai mine, mai precis sensurile sonore care vor fi destinate cuvîntului.

Din anul 1600, de la primul *Orfeu* cu muzica de Jacopo Peri la cel de azi este un drum lung, atît în timp cît mai ales în regîndirea și reinterpretarea mitului. Și totuși un mit rămîne un mit, o scenă, cu personaje, cu evenimente, cu un deznodămînt. Lungul drum, dacă vorbim de primul Orfeu și de cel de azi l-a făcut însă muzica prin însumarea multiplelor mijloace de expresie pe care le stăpînește azi grație unor mari epoci stilistice ce și-au adus contribuții decisive.

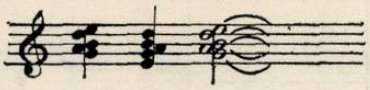
Gheorghe Dumitrescu și-a structurat opera în opt tablouri sugestiv intitulate : *Reînvierea primăverii ; Călătoria argonauților pe Istru ; Medee ; Lîna de aur ; Euridice ; Nunta lui Orfeu ; Din lumea cu dor în cea fără dor ; Zeificarea lui Orfeu.* De mai bine de trei decenii, în zecile de lucrări dedicate scenei, în muzica lui Gheorghe Dumitrescu apar anumite motive ritmico-melodice cheie, aceleași, cu adînci semnificații, adevărate simboluri. Dacă ar fi să numim cîteva din ele ar fi *motivul strămoșilor*, al *luptei, asupririi, iubirii, morții* etc. În *Orfeu* însă numărul leit-motivelor este mult mai mare, determinat de numărul mare de personaje principale și secundare.

Orfeu debutează cu motivul *Istrului*



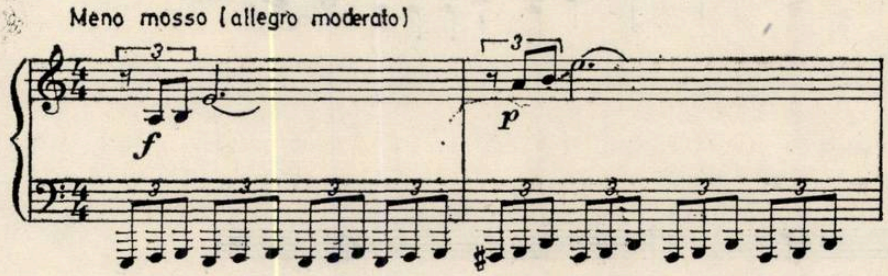
leit motiv ce va străbate întreaga lucrare cu sens de localizare a acţiunii. Aici, pe ţărmul Istrului se adună triburile trace pentru a venera reînvierea naturii, adică primăvara.

Motivul strămoşilor este mai simplu, o alternanţă armonică,

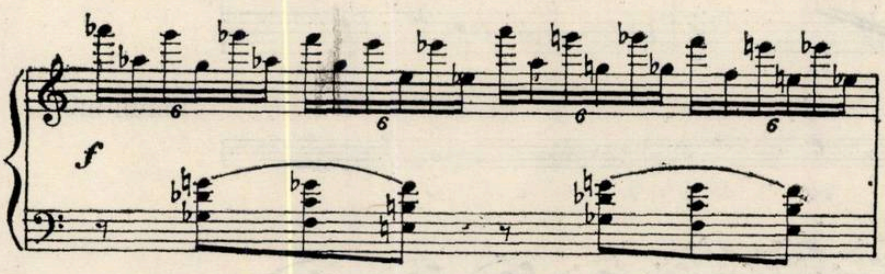


dar sugestiv şi pregnant în mereu schimbatele culori orchestrale în care apare. În primul tablou, în această reînviere a primăverii, sînt de fapt expuse în text, sau ascunse în subtext, suprapuse, inversate, toate ideile directoare ale operei *Orfeu*.

Este de la sine înţeles că epopeea argonauţilor are un loc aparte, amplu chiar, în economia operei. Vraja muzicii salvează căutătorii de bogăţie şi frumos.



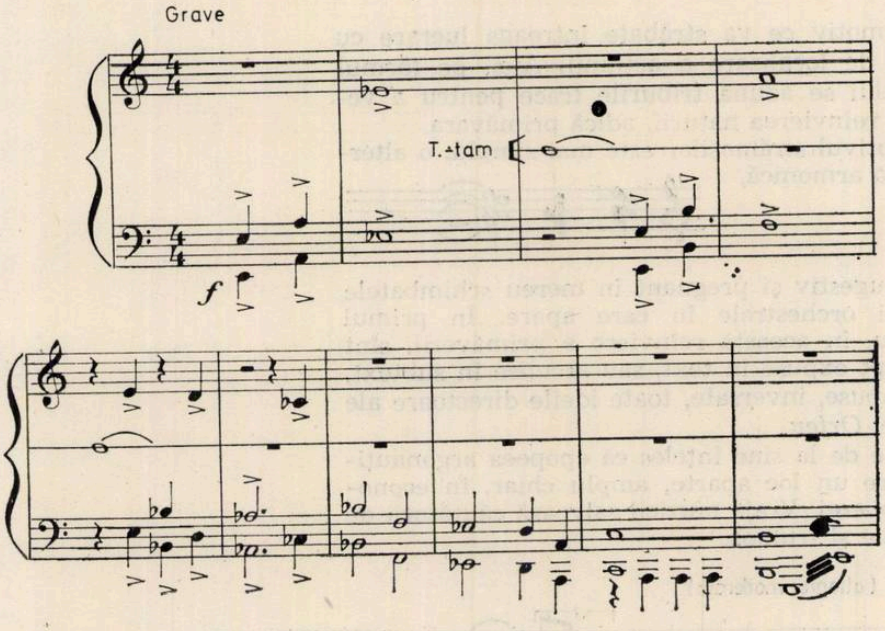
Ţara Colchidei, pămîntul lînii de aur. Un motiv figurativ, încheie preludiul ce deschide opera. Tot în această dimensiune sonoră a preludiului apare un alt motiv esenţial al operei, cel al soarelui.



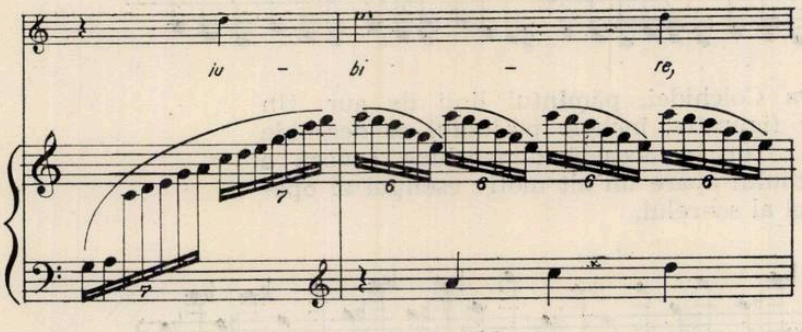
Enunţarea acestor motive, uneori simplu, alteori suprapuse, combinate, conferă preludiului rolul unui deschizător de drum. Pentru că la Gheorghe Dumitrescu opera este în aceeaşi măsură libret şi muzică, trăirea autorului fiind poate mai febrilă în ce priveşte textul literar

decît de cel muzical. Să nu înţelegem prin aceasta că opera este mai mult cuvînt decît muzică. Nu. Are arii, coruri, mari ansambluri şi pagini orchestrale de o subţirime şi transparenţă remarcabilă.

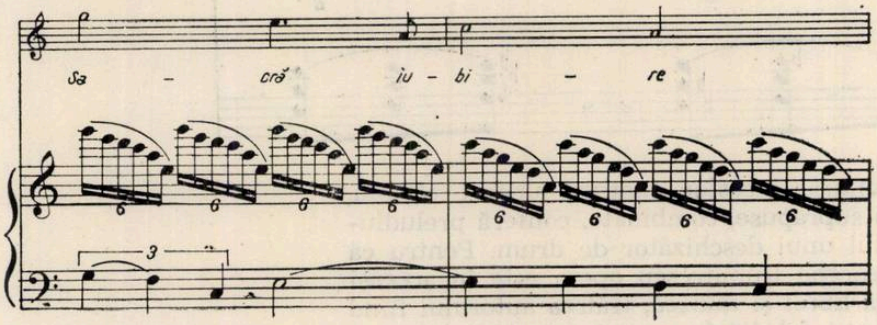
Dar înainte de a trage o concluziе, încă cîteva exemple :



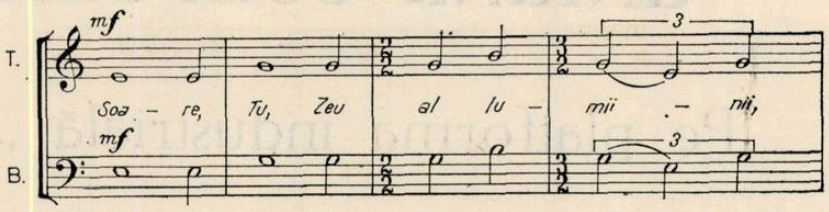
— Motivul infernului



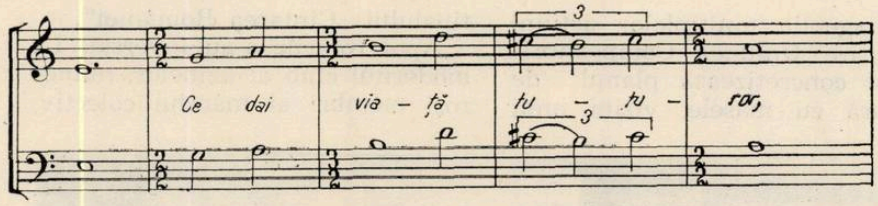
Imnul iubirii.



Sînt doar cîteva exemple. Opera trebuie văzută într-o montare scenică, abia apoi analizată. Ceea ce noi am încercat este doar o tre-



— Imnul soarelui, pe o scară prepentatonică



cere în revistă a unei noi dimensiuni a creației lui Gheorghe Dumitrescu, creație ce-și aduce omagiul celor 2050 de ani de la înființarea primului stat dac centralizat.

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

Pe platforma industrială „23 August"

Pe agenda multiplelor acţiuni prin care Uniunea Compozitorilor îşi concretizează planul de legătură cu masele, vizita unui

grup de compozitori şi muzicologi la uzinele 23 August (vineri, 21 aprilie) a confirmat o dată în plus utilitatea dialogului nemijlocit al celor ce slujesc arta cu cei care creează bunuri materiale şi spirituale. Oaspeţii au avut prilejul să cunoască specificul activităţii într-o întreprindere de frunte a industriei noastre, să vadă roadele sîrguinţei unei mari familii alcătuite din 18.000 de oameni ai

muncii, viu şi direct preocupaţi de activitatea culturală : corul uzinei a împlinit 34 de ani, brigada artistică de agitaţie este dintre primele create în România, o formaţie de dans tematic şi călăuşari, toate premiate în cadrul Festivalului „Cîntarea României".

Apoi rolurile s-au inversat. La modernul club al uzinelor, numeroşi membri ai marelui colectiv,

reuniţi sub acelaşi atribut, de „prieteni ai muzicii" (activitatea acestui cerc are o vechime de 9 ani) au fost oaspeţii muzicienilor de profesie, pentru a afla gîn-

duri în legătură cu două dintre marile mijloace moderne de răspîndire a valorilor muzicale — tiparul şi discul.

Despre importanţa tiparului muzical au vorbit compozitorul Mişu Iancu şi muzicologul Titus Moisescu, ca reprezentant al Editurii Muzicale — făcînd cunoscută producţia de partitură şi de carte a Editurii în peisajul spiritualităţii noastre contemporane. A avut loc şi o referinţă de autor — prilejuită de volumul *România muzicală* al lui Viorel Cosma.

Discul — care fixează valo ale artei muzicale în plenitud nea calităţilor de interpretare - a constituit subiectul expune făcută de muzicologul Elena Zo toviceanu. Ea a vorbit prieten lor muzicii de pe platforma „ August" despre activitatea Cas de discuri Electrecord, reliefîn cîteva tipuri de disc. Pentru le exemplifica pe viu au fost i vitaţi cîţiva reputaţi solişti de Operă şi Operetă : Cleopatra M lidoneanu, Dan Zancu, Flor Farcaş, Nicolae Ţăranu, acomp niaţi de pianiştii Florian Răd lescu şi Marin Voicu. Şi-au d concursul, de asemenea Mari Nichiteanu (vioară) şi Cristi Beldi (pian) — studenţi ai Co servatorului „Ciprian Porumbe cu".

Creaţia românească a fost ilu trată de lucrări semnificativ corul *Din plai de Olt* de Ra Paladi, *Balada* de Ciprian P rumbescu, cîntecul *Biografie mânească* de Horia Mocules (care a apărut şi în calitate interpret) fragmente din op *Dragoste şi jertfă* de Cornel T ilescu, şi din oratoriul *Canti Europa* de Theodor Grigoriu (a torul explicitînd suportul id tic, poetico-filozofic al lucrării).

Michaela R

CENACLURI

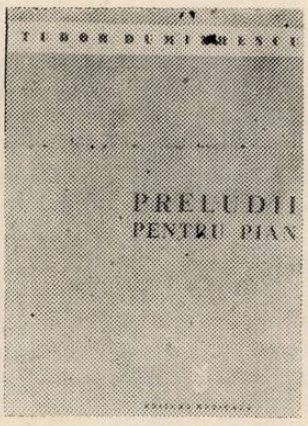
Vineri 25 aprilie a avut loc conferința muzicologului sovietic Raisa Glezer, cu tema *Ideile lui Lenin oglindite în operele compozitorilor sovietici contemporani* ● Compozitorului Elly Roman, cu prilejul împlinirii vîrstei de 75 de ani, i-a fost dedicată — luni 5 mai — o audiție cu lucrări din creația sa ● O săptămînă mai tîrziu, a avut loc o audiție de muzică contemporană din Republica Democrată Germană, în cadrul căreia muzicologul dr. Gheorghe Firca a prezentat lucrări de Fritz Geissler *(Ulciorul sfărîmat* — fragmente), Reiner Kunad *(Antiphonie)* și Manfred Schubert *(Canzoni amorosi).*

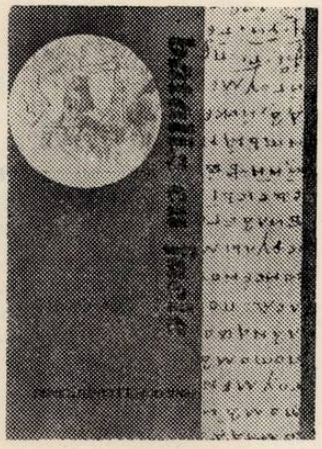
CLUJ-NAPOCA. Cenaclul din ziua de 24 aprilie a fost consacrat unor noi lucrări ale compozitorilor clujeni : *Rezonanțe II,* pentru chitară și coarde de Cornel Țăranu, și *Monofonii* de Vasile Herman. ● Formația corală „Cappella Transylvanica" a fost sărbătorită, cu prilejul împlinirii a 25 de ani de activitate, în cadrul cenaclului din 21 aprilie. ● O săptămînă mai tîrziu, din nou cenaclu de creație, prilejuind audiția și dezbaterea *Cvartetului* de Petre Vermessy și a *Trio*-ului pentru vioară, violoncel și pian de Vasile Herman. IAȘI Cenaclul din 29 aprilie a fost consacrat temei *Aspecte de cultură muzicală veche pe teritoriul țării noastre* inclusă în ciclul de conferințe în cinstea aniversării a 2050 de ani de la înființarea primului stat dac centralizat, unitar și independent. Cu acest prilej a fost audiată cantata *Glasurile Putnei* de Viorel Munteanu. *TIMIȘOARA* La Muzeul Banatului, în ambianța unei expoziții de manuscrise muzicale, muzicologul Viorel Cosma a vorbit despre tradițiile bănățene ale cîntecului patriotic. ● La librăria Mihai Eminescu a avut loc lansarea volumului *România muzicală* de Viorel Cosma, în prezentarea compozitorului Ion Crișan, a prof. univ. Ion Românu și a muzicologului Adriana Iacob.

CÎNTECE DEDICATE ZILEI VICTORIEI : *Aripile victoriei,* de Constantin Arvinte pe versuri de Ioan Meițoiu ; *Trompetele din mai* de Ion Pelearcă, pe versuri de Nicolae Dumbravă.

MUZICĂ SIMFONICĂ ȘI DE CAMERĂ : Cristian Petrescu — *De ziua victoriei,* cantată pe versuri de Haralambie Țugui ; Dumitru Bughici — *Simfonie concertantă pentru cvartet de coarde și orchestră ;* Carmen Petra Basacopol — *Odă* pentru contrabas solo ; Aurel Stroe — *Ca un dans;* Theodor Drăgulescu — Ciclul de lieduri *Pămîntul acesta* pe versuri de Radu Selejan ; Eduard Terenyi — *Ciaccona* pentru orgă; Horia Șurianu — *Cvartet de coarde ;* Sorin Lerescu — *Efigii ;* Liviu Dănceanu — *Rocada lui Ianus* — 7 structuri pentru pian și *Alegorii I* pentru septet de alămuri.

NOUTĂȚI EDITORIALE





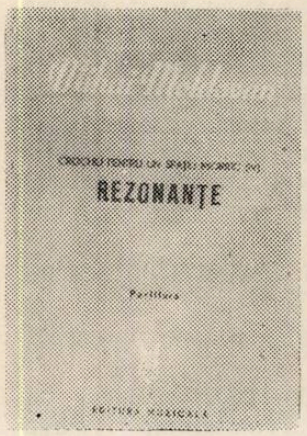
MIHAI MOLDOVAN — *Rezonanțe,* Crochiu pentru un spațiu mioritic IV

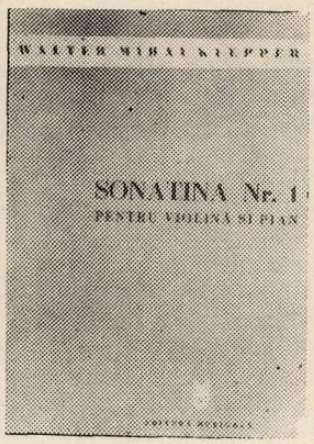
WALTER MIHAI KLEPPER — *Sonatina nr. 1 pentru violină și pian*

IRINA ODĂGESCU ȚUȚUIANU — *Bătălia cu facle,* poem coregrafic

TUDOR DUMITRESCU — *Preludii pentru pian*

TIBERIU ALEXANDRU — *Folcloristică, organologie, muzicologie* — studii

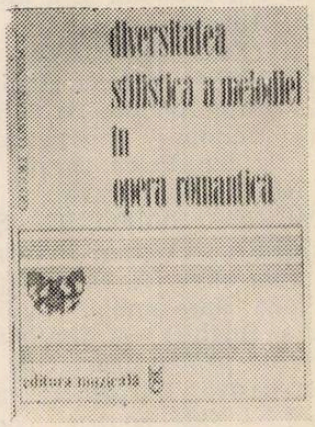


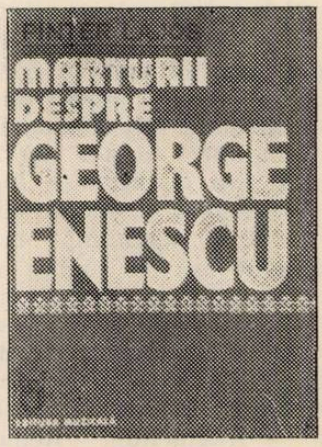


GRIGORE CONSTANTINESCU — *Diversitatea stilistică a melodiei în opera romantică*

VIOREL COSMA — *România muzicală*

PINTER LAJOS — *Mărturii despre George Enescu*





PREZENȚE ROMÂNEȘTI

Printre dirijorii români care s-au bucurat de reale succese peste hotare se numără și timișoreanul *Remus Georgescu*. Interpret sobru, profund, foarte bun cunoscător al tehnicilor componistice din toate marile epoci creatoare, Remus Georgescu a reușit de nenumărate ori să demonstreze atît specialiștilor cît și melomanilor de peste hotare că în țara noastră există o excelentă artă interpretativă, care continuă cu originalitate și expresivitate pe marii înaintași.

În Danemarca, în ziarul *„Jyllands Posten"*, sub titlul *Culminație a stagiunii,* se pot citi următoarele :

...„Ultimul concert simfonic al stagiunii de vară în Aarhus a fost exact ceea ce trebuia să fie : un concert într-adevăr excepțional. Remus Georgescu, dirijorul oaspete din România, a dovedit o stăpînire măiastră atît a orchestrei cît și a muzicii.

Georgescu a obținut o realizare prodigioasă din partea orchestrei „Aarhus Byorchester", mai ales dacă ținem seama de faptul că a avut la dispoziție o perioadă atît de scurtă pentru repetiții.

Remus Georgescu este unul din acei puțini dirijori pe care dorim să-i vedem din nou".

În S.U.A., cronicarul ziarului *The Oak Ridger* notează :

„Cei care nu au putut fi prezenți la interpretarea *Requiemului* de Brahms cu corul din Oak Ridge, Orchestra Simfonică și cu Remus Georgescu, foarte distins pe podium, au pierdut mult. A fost un concert magnific.

...Se zvonise că orchestra și corul au repetat fără cruțare, pînă la perfecțiune în ultima săptămînă și aceasta s-a văzut în conturul frazelor și în claritatea vocilor interioare.

...Frazarea incredibilă merită aplauze.

..Experiența a fost magnifică și profundă".

În Franța, criticul muzical al ziarului *Le Télégramme* relevă că „dirijorul Remus Georgescu a dat o dovadă a remarcabilului său talent"... Ca în cotidianul italian *Reggio-Emilia* să se evidențieze cuvintele *un grande direttore !...* La Pecs, în Ungaria, cronicarul ziarului *Dunantuli — Naplo,* accentuează faptul, potrivit căruia „concertul condus de excelentul dirijor Remus Georgescu s-a transformat într-un real eveniment al actualei stagiuni simfonice".

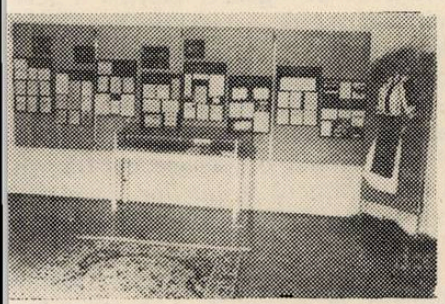
Încheiem însemnările cu laconicele, dar totodată *substanțialele* considerații, ale comentatorului muzical francez din Grenoble — apărute în *Le journal Rhone Alfes* — „Remus Georgescu a obținut întreaga participare a orchestrei simfonice din Grenoble la acest frumos moment de mare muzică". La care adăugăm și cuvintele din *Le Dauphin* — tot din Grenoble : *„Un concert excepțional" !!*

Doru POPOVICI

Expoziția omagială „Nicolae Ursu – folclorist și compozitor (1905 – 1969)"

Cunoașterea și prețuirea patrimoniului nostru muzical, identificarea, cercetarea și popularizarea faptelor de cultură trecute și prezente, iată cîteva din dezideratele ce și le-a propus sectorul de memoriale — muzică din cadrul Muzeului Banatului din Timișoara. Prin căi și mijloace noi de comunicare a încercat în cei cîțiva ani de la înființare să valorifice bogatul patrimoniu muzeal de care dispune prezentînd unui public receptiv și interesat, momente de cultură derulate în spațiul sud-vestic al țării.

Pe lîngă expozițiile temporare-itinerante — care s-au ocupat de viața și activitatea unor personalități muzicale bănățene *(Tiberiu Brediceanu, Filaret Barbu),* au fost organizate seri muzicale *(Timotei Popovici, Alma-Cornea Ionescu, Eugen Cuteanu, Filaret Barbu)* în colaborare cu instituții muzicale și de învățămînt timișorene. Noutatea și caracterul complex al acestor manifestări, ce presupune pe lîngă organizarea

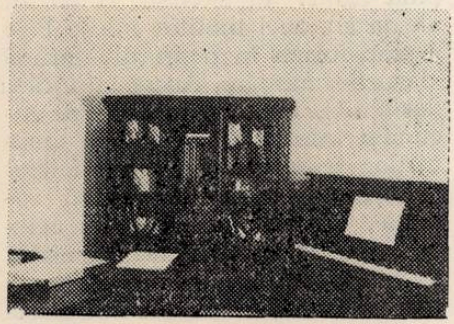


unor expoziții și susținerea de prezentări urmate de concert, au atras un public numeros căruia în acest fel i s-au oferit premisele pentru o mai bună receptare și înțelegere a valorilor muzicale audiate.

Organizarea expoziției omagiale *Nicolae Ursu, folclorist și compozitor* (1905—1969) s-a înscris în seria acelor generoase acte de cultură care prin caracterul lor generic dar și particularizator devin prilejuri de a repune în discuție valori și tendințe ale școlii naționale muzicale românești. Structurată pe trei capitole, tematica acestei expoziții a încercat să prezinte pe de o parte sintetic, contribuția Banatului la culegerea și valorificarea folclorului muzical și pe de altă parte în detaliu personalitatea muzicianului omagiat, cu o privire evident predilectă asupra activității sale de folclorist și compozitor.

Determinați de spațiul expozițional limitat, operînd cu esențe, realizatorii au recreat cadrul socio-cultural în care a activat Nicolae Ursu făcînd referiri la rolul predecesorilor și contemporanilor săi folcloriști. Sînt prezente, de aceea, figuri de lăutari, intelectuali, muzicieni, datorită cărora a fost posibilă păstrarea unui bogat patrimoniu muzical al poporului nostru. Om al pămîntului său, Nicolae Ursu a trudit din greu un ogor deja desțelenit, a preluat valorile trecutului și, situat pe coordonatele spirituale ale epocii sale, le-a dat noi dimensiuni. Ce poate fi mai firesc decît evoluția acestui fiu de țăran crescut în atmosfera satului bănățean și devenit apoi discipol al „doinitorului Banatului" Ioan Vidu ? A sesizat imperativele timpului său și colindînd satele din Banat și Transilvania, a scos la iveală un inestimabil tezaur muzical. A notat și prelucrat materiale adunate pe parcursul cîtorva decenii, unele culegeri, încă needitate, așteptîndu-și, din păcate, și acum intrarea în circuitul științific și artistic. Pasiunea pentru folclorul poporului a iradiat în toată activitatea sa : de profesor, dirijor și animator al vieții muzicale. Creațiile sale de la primele prelucrări folclorice și pînă la suite (acele „forme corale evoluate") sînt de fapt un omagiu adus cîntecului popular, armonizările cîntecelor lui sînt atît de firești încît ai senzația că a regăsit de fapt o armonie pe care „cîntecul nostru popular o poartă întrînsul într-o stare latentă" (Sabin Drăgoi).

Toate aceste mărturii, fapte, idei, considerații sînt prezente în expoziția dedicată lui Nicolae Ursu, unul dintre cei mai populari și îndrăgiți compozitori din Banat. Considerînd ca o realitate „puterea de atracție" a documentului original și din dorința de a (re)pune în circuitul științific și artistic mărturii de cultură muzicală, în Muzeul Banatului din



Timișoara au fost realizate expoziții pe panouri care cuprind și documente aparținînd personalităților omagiate sau direct legate de acestea. În acest sens pe lîngă fotocopii, singurul element folosit (firește alături de text) pînă acum în expozițiile de acest tip, au fost expuse acte, scrisori, programe, fotografii, manuscrise muzicale, toate acestea fiind bineînțeles protejate într-un mod care le asigură o bună conservare în timp. Bunăoară expoziția „Nicolae Ursu" cuprinde o serie de scrisori, în parte inedite, ale unor

personalități ale muzicii românești (Sabin Drăgoi, George Breazul, Augustin Benea, Marțian Negrea ș.a.), acte care atestă bogata sa activitate, cu aspecte încă necunoscute pînă acum, notițe și culegeri de folclor în manuscris, precum și o serie de partituri corale.

Vernisajul a fost organizat cu ocazia Simpozionului Național de etnografie (Timișoara noiembrie 1979). În fața unui public numeros a fost prezentată personalitatea lui Nicolae Ursu urmînd o audiție muzicală. În camera memorială s-a încercat reconstituirea atmosferei în care au fost create melodiile *Ca la Brebu, Lino, Leano, Lină și Gherghină*, lucrări care alături de alte compoziții au putut fi auzite în cadrul unei seri muzeale, dedicate aceluiași compozitor, în interpretarea corului Filarmonicii Banatului.

Adaptabilă oricărui spațiu, expoziția a fost itinerată la Făget, Lugoj, Caransebeș, trezind interesul unui public larg, ceea ce ne-a confirmat încrederea de a o prezenta și în alte centre ale țării. În acest sens ni se pare că ea reprezintă un mijloc binevenit de informare în primul rînd în centrele universitare care găzduiesc conservatoare de muzică, deoarece cunoașterea activității lui Nicolae Ursu nu numai că oferă o pildă de dăruire și un exemplu, ci și, realmente, o posibilitate de lărgire a unor orizonturi de cunoaștere, ce sondează aspecte ale culturii muzicale românești.

RODICA GIURGIU

CÎNTAREA ROMÂNIEI

Întîlniri ale compozitorilor bănățeni cu oamenii muncii de pe ogoare

Prin hărnicia, priceperea și răbdarea lor, cultivatorii pămîntului din cele mai vechi timpuri pînă astăzi au săvîrșit zi de zi, an de an, acel uimitor miracol de a transforma în neprețuită hrană darurile naturii. Acești vrăjitori destoinici, creatori și ei, au fecundat întotdeauna fantezia creatorilor frumosului, așa cum stau mărturie nenumărate poezii, romane, tablouri și sculpturi celebre. Dintre compozitori să citățm doar un singur exemplu — printre mulți — cel al marelui clasic vienez Josef Haydn care în genialul său oratoriu *Anotimpurile* a preamărit munca și muncitorii cîmpului.

Viața, oamenii s-au schimbat mult de-a lungul secolelor, și schimbările s-au accelerat în ultimii ani. Dar legile fundamentale ale artei rămîn valabile și astăzi. Arta autentică este indisolubil legată de viața reală.

Muzicienii au ca sursă de inspirație viața, realizările și aspirațiile oamenilor muncii, temă generoasă și permanentă în orizontul creației contemporane. Pentru a înlesni acest contact, Filiala din Timișoara a Uniunii Compozitorilor a inițiat acțiuni care au avut succes, aducînd satisfacții tuturor participanților. Astfel în ziua de 4 februarie a avut loc la căminul cultural din comuna Marga (jud. Caraș-Severin) un concert-lecție cu tema „Muzica corală românească", ținut de muzicologul folclorist Dumitru Jompan. Exemplificările au fost alese dintre compozițiile lui Alexandru Flechtenmacher, Ion Vidu, Niki Popovici, Gheorghe Bazavan, Timotei Popovici, Gheorghe Vancu, Dumitru Buciu, interpretate sugestiv de Corala Margana, formație locală laureată a Festivalului Cîntarea României. Concertul-lecție a stîrnit un viu interes, la căminul cultural din Marga, fiind prezenți în jur de 400 de ascultători. Această manifestare a fost organizată în cadrul Festivalului „Cîntarea României".

Imediat după acest eveniment, în scop de documentare, un grup de compozitori au asistat la adunarea generală a membrilor Cooperativei agricole de producție din Buziaș (jud. Timiș). La solicitarea președintelui adunării, a luat cuvîntul compozitorul Ion Crișan, secretarul Filialei, care a vorbit celor prezenți despre dorința compozitorilor de a cunoaște îndeaproape activitatea, viața de toate zilele a oamenilor care muncesc pe ogoare, pentru a servi ca sursă de inspirație în munca lor creatoare. Aducînd un exemplu din propria sa experiență, compozitorul Ion Crișan a arătat că în asemenea împrejurări el a dat la iveală o lucrare corală, cu titlul *Cîntecul brigăzilor de cîmp*, pe versurile poetului timișorean Damian Ureche.

Dintre acțiunile similare menționăm și o vizită a compozitorului Vasile Șirli la locul său natal, în comuna Variaș. La căminul cultural din comună, compozitorul a prezentat un program alcătuit din înregistrări de muzică ușoară, lucrări proprii și de alți compozitori, ținînd totodată o expunere cu privire la dezvoltarea și succesele muzicii ușoare românești.

ISOLDA ERDELY

Calendar muzical

— 1 iunie 1831.

Elevii Şcolii domneşti de la *Treisfetitele* din Iaşi au interpretat — în limba română — celebrul cor din opera *Moise* de Rossini.

— 2 iunie 1907.

Compania lirică română *Constantin Grigoriu* a reprezentat opereta *Stafia Dîmboviţei* de Karl Millöcker la Parcul Otetelişanu din Bucureşti.

— 3 iunie 1955.

Dansatorii sovietici de reputaţie mondială, Olga Lepeşinskaia şi Iurii Goffman au apărut în cadrul unui spectacol extraordinar de balet pe scena Operei Române din Bucureşti.

— 4 iunie 1958.

Postul de Radio Bucureşti II a transmis — în primă audiţie absolută — un recital de *Lieduri* de Mircea Bârsan, pe versuri de Mihai Eminescu şi George Topîrceanu.

— 5 iunie 1946.

Pe scena Operei Române din Bucureşti, în cadrul unui recital de balet, a fost executat în primă audiţie absolută *Scherzo coregrafic* de Ştefan Mangoianu.

— 6 iunie 1949.

Dirijorul Ionel Perlea a apărut la pupitrul ansamblului liric al Teatrului *Stoll* din Londra, conducînd opera *Rigoletto* de Verdi.

— 7 iunie 1963.

Orchestra Filarmonicii *George Enescu* din Bucureşti, sub bagheta maestrului George Georgescu, a susţinut primul concert simfonic pe scena lui *Teatro alla Scala* din Milano.

— 8 iunie 1947.

George Enescu a participat — ca invitat de onoare — la festivităţile aritstice Johann Sebastian Bach de la Strassbourg.

— 9 iunie 1948.

La pupitrul formaţiei *British Broadcasting Corporation Symphony Orchestra* din Londra a apărut George Enescu.

— 10 iunie 1937.

Orchestra *Lamoureux* din Paris a prezentat în primă audiţie o suită de lucrări româneşti, programul cuprinzînd *Variaţiuni pe o temă proprie* de Ionel Perlea, *La chef* de Dinu Lipatti şi fragmente din opera *De la Matei cetire* de Ion Nonna Otescu.

— 11 iunie 1949.

Premiera absolută a operetei în 3 acte *Cîntecul munţilor* de Viorel Doboş, libretul de Constantin Ghiban, pe scena Teatrului Armatei din Bucureşti, la pupitru fiind dirijorul Radu Botez.

— 12 iunie 1877.

Premiera absolută a vodevilului *O bombă neaşteptată* de Eduard Wachmann, libretul de Matei Millo, pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti.

— 13 iunie 1907.

Pe scena Parcului Otetelişanu din Bucureşti, Compania lirică română *Constantin Grigoriu* a reprezentat opereta *Madame Sherry* de Hugo Felix.

— 14 iunie 1961.

Cunoscutul cîntăreţ francez Germani Ghislain a apărut pe scena Operei Române din Bucureşti în *Faust* de Gounod.

— 15 iunie 1907.

Pe scena Grădinei *Ambasadori* din Bucureşti s-a reprezentat comedia cu cîntece *Zozo*, localizare de George Ranetti.

— 16 iunie 1877.

Fanfara militară a celebrului regiment rus *Preobrazenskij* din Petersburg a susţinut un concert public la Ploieşti.

— 17 iunie 1961.

Corul şi Orchestra Filarmonicii *George Enescu* din Bucureşti, sub conducerea lui Mircea Basarab, au prezentat în primă audiţie oratoriul *Ioana pe rug* de Arthur Honegger.

— 18 iunie 1956.

Dirijorul Constantin Silvestri a prezentat în primă audiţie românească *Simfonia de cameră pentru 12 instrumente soliste*, op. 33 de George Enescu.

— 19 iunie 1905.

Pe scena Grădinei de vară din *Parcul Otetelişanu* din Bucureşti, Compania lirică română *Constantin Grigoriu* a reluat marele succes *Frumoasa din New York* de Gustav Kerker.

— 20 iunie 1957.

Orchestra simfonică a Radioteleviziunii Române a prezentat în primă audiţie absolută *Burlesca pentru pian şi orchestră* de Emanuel Elenescu, la pupitrul formaţiei aflîndu-se compozitorul.

— 21 iunie 1903.

Pe scena Grădinei *Blanduzia* din Bucureşti s-a reprezentat opereta *Fetiţa dulce* de Heinrich Reinhardt.

— 22 iunie 1954.

Orchestra simfonică a Cinematografiei, avîndu-l ca solist pe Vasile Jianu şi ca dirijor pe Edgar Cosma, a prezentat în primă audiţie absolută *Concertul pentru flaut şi orchestră* de Ludovic Feldman.

— 23 iunie 1907.

Într-un recital la sala *Gaveau* din Paris, s-a prezentat în primă audiţie absolută *Sonata pentru vioară şi pian*, op. 47 de Emil Sjögren, interpreţi fiind George Enescu şi autorul la pian.

— 24 iunie 1877.

Ion Ghica a întocmit *Regulamentul teatrelor din România*, menţionînd la art. 16 condiţiile angajării artiştilor la viitoarea Operă Română.

— 25 iunie 1916.

Pe scena lirică din Constanţa, Compania de operetă V. Maximilian din Bucureşti a reprezentat *Fata din lună* de Karl von Stigler.

— 26 iunie 1957.

Postul de Radio Bucureşti II a transmis în primă audiţie absolută *Simfonia V-a*, op. 78 de Mihail Andricu, în interpretarea Filarmonicii *George Enescu* din Bucureşti, sub conducerea dirijorului George Georgescu.

— 27 iunie 1878.

Cîntăreţul M. Mateescu a lansat în primă audiţie absolută, la Grădina *Guichard* din Bucureşti, una din cele mai populare lucrări din epoca războiului de independenţă : *Hora Griviţei* de Grigore Ventura.

— 28 iunie 1952.

Filarmonica din Arad a prezentat în primă audiţie absolută suita simfonică *Ţara Hălmagiului* de Nicolae Boboc, conducerea muzicală aparţinînd compozitorului.

— 29 iunie 1958

Sub bagheta dirijorului Mihai Brediceanu, orchestra Filarmonicii *George Enescu* din Bucureşti a prezentat, în primă audiţie absolută, *Simfonietta* de Alexandru Velehorschi.

— 30 iunie 1916.

Pe scena din Constanţa, Compania de operetă *V. Maximilian* a reprezentat operetele *Domnişoara Tra-la-la* (matineu) şi *Gonda* (seara).

EUGEN VICOS

Profiluri

ELLY ROMAN

Vîrsta stejarului o cunoaştem după cercurile din jurul primului vlăstar, care arată de cîte ori această forţă a naturii a înfruntat furtuna iernii. Vîrsta culturii o socotim după şcoli şi după generaţii, care arată de cîte ori pe vatra moştenirii au fost aduse prinosuri noi de adevăr şi frumuseţe. Anul '44 este axul de simetrie, punctul de confluenţă între epoca modernă şi epoca contemporană a muzicii româneşti şi fiecare traiectorie străbătută de un muzician ajuns la piscul împlinirilor cuprinde aceste două segmente de luptă, de crez şi de ascensiune delimitate de istoricul popas.

Dintre cele patru tunuri de cetate care au străjuit afirmarea cîntecului liric şi a dansului românesc de creaţie modernă şi contemporană, astăzi ridică steagul frumoaselor izbînzi, la zi jubiliară, maestrul Elly Roman. Nu este cred un simplu joc al întîmplării că a văzut lumina zilei primăvara, în luna mai. Acum 75 de primăveri, în Bucureştiul de lumini şi umbre, de realităţi şi visuri, de trecut şi de devenire. Transfigurată muzical în opera directoare pe care Enescu o propusese ca model, sensibilitatea românească se tălmăcea la zi, pentru tot omul, prin cîntecul de largă şi pitorească sinteză, cu rădăcini în melosul folcloric, stejar neclintit în calea furtunilor timpului ; cu rădăcini în romanţa care îşi avea iluştri străbuni de la Costache Conachi şi Anton Pann ; în „cînturile de soţietate" întinerite prin aportul generaţiilor de rapsozi care au făcut joncţiunea între popular şi savant, între autohton şi universal, începînd cu un Wiest, un Barbu Lăutaru, un Ivanovici. Prin Ivanovici lumea a cunoscut că Dunărea valsează şi cînd desmiardă cîmpia valahă nu numai cînd alintă pădurea vieneză. Un Ciolac şi un Dinicu aveau să-i releve la Paris lui Erik Satie filonul melopeei antice care l-a condus să evoce în suita „Gnossiennes" o cultură multimilenară şi să descopere astfel lumii lumea nouă a impresionismului muzical. Prin cîntecul şi jocul transmis de Grigoraş Dinicu şi de alţi rapsozi, Enescu oferise lumii o viziune profundă a muzicalităţii româneşti. Acesta era punctul de pornire, climatul în care destinul a chemat patru compozitori — Ion Vasilescu, Gherase Dendrino, Nicolae Kirculescu şi Elly Roman, născuţi între 1901 şi 1905, — să înscrie cu prestigiu între aspiraţiile şi împlinirile şcolii muzicale româneşti moderne emblema muzicii uşoare. Improprie denumire pentru acest gen în contextul creaţiei noastre, fiindcă ceea ce înţelegem prin muzică uşoară românească a fost şi rămîne nu domeniul facil, frivol şi epidermic al artei sonore, ci un act de cultură, o creaţie de importanţă socială, muzica pentru toţi şi despre toţi, muzica angajată în problematica spiritualităţii naţionale. Chiar vechea denumire dată de J.-J. Rousseau muzicii „arta de a combina sunetele într-o manieră agreabilă urechii" nu este adecvată muzicii noastre uşoare şi muzicii noastre moderne în ansamblu, orientată prin Societatea Compozitorilor Români, pe care anul acesta o evocăm la împlinirea a şase decenii. Căci dacă un document oficial definea această orientare ca nefiind ferită de „zbuciumul obştesc" şi îndreptată voit spre o „estetică naţională", aceleaşi idealuri însufleţeau şi pe amintiţii deschizători de drumuri ai cîntecului şi dansului românesc de creaţie modernă. Şi nu numai ai cîntecului şi dansului ci şi ai formei complexe de compoziţie care reprezintă teatrul muzical, teatrul de revistă, comedia muzicală. Nu în vechiul înţeles de simplă distracţie — „comedia se mişcă" — ci în înţelesul programului militant-educativ pe plan social şi naţional în care era angajată întreaga muzică românească începînd cu deceniul trei. „Pentru cei care scriu reviste — însemna Alfred Moşoiu în RAMPA din 9 iulie 1926 —, fie că sînt ei specialişti ai genului, fie că fac numai incursiuni în acest gen, cum este cazul lui Hertz, Mircea Rădulescu sau subsemnatul, problema muzicii în revistă este primordială.

Publicul nu știe acest lucru. Ba publicul crede în majoritatea lui, că autorul de reviste vine cu un text oarecare și direcția Teatrului intervine cu partea muzicală. Or tocmai muzica e aceea care preocupă în primul rînd pe autor. Fără muzică bună, vioaie, care să te fure, fără muzica potrivită ideii unui cuplet, fantezia și spiritul se pierd. Problema aceasta e și mai grea, acum, după război, de cînd toate ariile la modă sînt scrise în tempo de schimmy, foxtrot sau altă invenție muzicală, și pe care se poate cu greu scrie un cuplet bun.

Dacă scriu aceste rînduri este pentru a afirma că în genul acesta al revistei care nu a cunoscut la noi încercări serioase de muzică originală, încep să se afirme tinere talente care cu siguranță, nu peste multă vreme vor izbuti să scrie bucăți menite să fie cîntate de public cu aceeași înverșunare ca și ariile ce ne vin de peste ocean sau din miraculosul Paris.

Am această încredere și aș vrea din tot sufletul să nu mă înșel, gîndindu-mă la tînărul muzician Elly Roman care, timid, a venit la mine într-o zi, cu trei bucăți de muzică, rugîndu-mă să i le întrebuințez în noua revistă de la Cărăbuș : *Este, dar s-a isprăvit.* Pline de originalitate bucățile d-lui Elly Roman ; stau cu tărie alături de ariile *en vogue* pe care Parisul sau New York-ul ni le-au trimis și pe care le-am întrebuințat. Mărturisesc că am fost bucuros să pot da ocazie unui talent românesc să se remarce și călcînd peste modestia — care îi șade bine de altfel d-lui Elly Roman, căci ea este semn al talentului — eu îl dau în vileag și spun publicului că începutul actului al doilea, cupletul „Parfumului" cîntat de d-ra Lizica Petrescu și cupletul „Modei", cîntat de d-na Marilene Bădescu-Vlădoianu, sînt lucrările lui originale.

Eu îi doresc noroc acestui debut și aș vrea să aflu că într-o zi a scris și muzica întreagă a unei reviste sau operete". Cred că avem în rîndurile citate o adevărată profesiune de credință, un manifest al esteticii muzicii ușoare care ne îndreptățesc să situăm pe compozitorul sărbătorit și pe colegii de strădanii și înfăptuiri în frontul avansat al muzicii românești de acum mai bine de o jumătate de veac și căruia i-au rămas credincioși pînă azi.

Discipol al lui Alfonso Castaldi și al discipolului acestuia, Filip Lazăr, la Conservatorul din București, Elly Roman se specializează în disciplinele compoziției și dirijatului la Hochschule für Musik din Berlin, cu Georg Schünemann, Julius Prüwer, Franz Schreker. La acest din urmă profesor se inițiază atunci muzicieni ca Alois Haba și Ernst Krenek, autorul operei *Johnny spielt auf,* lucrare care împreună cu *Die Dreigroschenoper* pe text de Berthold Brecht și cu muzică de Kurt Weill impresionează la premiera lor din anul 1928 pe colegul român creîndu-i convingeri despre rolul și funcția majoră a muzicii în teatru. Experiența se îmbogățește la cursul de perfecționare al lui Paul Hindemith (Maesterklasse) dar și prin propria activitate ca director muzical la Kabaret der Komiker, dirijor al orchestrei cabaretului literar al lui Max Reinhardt „Schall und Rauch". Revenind în București, Elly Roman creează orchestre de jazz simfonic cu instrumentiști români și de peste hotare, ca acelea de la grădina Kisseleff sau de la Lido, și conduce primele concerte de jazz la Radio București, bineînțeles în direct, cu emoțiile și dificultățile pe care le implica momentul. După ce se afirmase încă din 1924 cu melodia *Gratitude,* tipărită în editura „Țicu Eșanu" din București, cu *Ilona* pe versuri de Aurel Felea, șlagăr de largă rezonanță în lumea vieneză, editat de Wiener Böhmer Verlag, cu *Havana,* cîntată și tipărită de asemenea în țara lui Johann Strauss, muzicianul nostru debutează ca dirijor la teatrele Ventura și Bulandra. Fructul acestei activități sînt piese memorabile în istoria șlagărului nostru ca *Nu mai plînge baby,* lansată într-o revistă cu Lenny Caler în rolul principal, *Nușa, Gîndește-te la mine, Mi-e dor de-acasă.* Spectacole ca *Miss Viteza,* amintitul *Este dar s-a isprăvit* sînt etape în care se cristalizează idealul cîntecului specific sensibilității românești, cultivat cu ardoare de mase. Din romanța consacrată de Ionel Fernic sau de Alexandru Leon, Elly Roman a preluat nu paseismul intuitiv sau intonația nostalgică, ci sufletul generos, lirismul intens și franc, poezia visării cu ochii deschiși. Tangoului, Elly Roman i-a dăruit o notă de culoare ușor exotică, uneori cu unduiri melodice slave. Purtînd indelebil amprenta românească, fiecare melodie creată de compozitor, în orice caz cele mai reușite dintre acestea relevă investiția unei idei, unei trăiri, unei stări de spirit care se detașează de rutina genului, confirmîndu-i atributul creației proeminente, autentice. Dacă muzica lui Vasilescu se confundă cu esențializarea sensibilității românești în dimensiunea lirică a acesteia, dacă arta lui Dendrino are ca notă distinctă suflul epic și afinitatea pentru satira muzicală de gen, dacă Kirculescu crează un stil elegant și rafinat, muzica lui Elly Roman se decantează din cotidian, înnobilînd sentimentul poetic general cu inefabilul melodiei și cu exuberanța armonică. *Alhambra, Colos, Cărăbuș, Barașeum* sînt pagini de participare, de luptă, uneori de risc și de suferință de care mersul nefiresc al istoriei de la sfîrșitul deceniului patru și din anii '40—'44 nu va cruța nici pe muzicieni. Perioada Barașeum a însemnat o astfel de luptă, concretizată în revista *Ce faci astă seară,* realizată cu Eugen Mirea și Nicu Kanner, din care nu lipsea un șlagăr atît de aluziv cum este *Și se duc ca vîntul,* care n-a suscitat felicitările din partea oficialității, ci dimpotrivă. În acei ani grei de amintiri s-au născut însă melodii nemuritoare prin care autorul ca sol al optimismului contemporan surîde norilor abătuți peste seninul țării : *Două viori, De ți-ar spune poarta ta* (1937—1942) prevestesc

simbolicul *Primul ghiocel, prima iubire,* creat în 1945, adevărat motto liric, adevărat salut tinerese adus vremurilor noi. Acestea au adus în cîmpul gîndirii și activității creatoare a lui Elly Roman mutații specifice tuturor artiștilor țării : angajarea vibrantă în opera de educație patriotică prin cîntec, diversificarea genurilor abordate, de la melodia destinată vîrstei candide, la cîntecul patriotic, la operetă și musical care se integrează unor complexe eforturi componistice și interpretative. Vin astfel în peisajul muzicii epocii socialiste creații care o reprezintă, cum sînt cîntecele *Mulțumim din inimă partidului, Salut voios de pionier, Cîntec pentru republică,* aspecte inedite în preocupările compozitorului, ca și ale altor colegi din domeniul propriu-zis al muzicii ușoare. Ele aduc un anumit aer de lirism primăvăratec, de exuberanță tinerească în cîmpul genului militant, a cărui paletă prin definiție severă, o îmbogățesc. Vin apoi buchete de melodii cu care se identifică anii de tinerețe și de maturitate ai generațiilor noastre : *Panseluțe, albăstrele,* melodie bună de pus într-un buchet de flori „de auzit" ; *Holde aurii,* pe versuri ale vechiului colaborator Aurel Felea, *Tropa-Tropa,* celebru în interpretarea Dorinei Drăghici, cîntec care se impune ca un model fericit de dezvoltare a ritmului și intonației folclorice în slujba exprimării temei vieții satului socialist. *Cîntecul Deltei, Ada-Kaleh,* pe versuri de Ștefan Tita, *În tot ce e frumos pe lume,* pe versuri de Aurel Felea și Sașa Georgescu, alt șlagăr de nemuritor relief al sensibilității noastre. *Oltule, măi Oltule,* alte și alte melodii de azi și chiar „de mîine" se adaugă celor de ieri, însumînd vreo 3 500, rezumate într-o antologie scoasă de casa Electrecord cu participarea unor interpreți, în fruntea cărora o reauzim cu dureroasă emoție, pe Doina Badea. Este un omagiu adus compozitorului la împlinirea a cinci decenii de activitate, consemnat cu inspirație de George Sbârcea. Ascultînd acest disc îți faci din compozitor un prieten de caldă intimitate, un ghid pe cărările optimiste ale vieții, la răscrucea dintre lumea de odinioară și lumea de azi, nelipsită de dramatice confruntări, și lumea de mîine pe care o visăm cu toții liberă de stihii, de coșmaruri.

După experiența dobîndită în lucrul săvîrșit la Teatrul companiei Bulandra — Manolescu — Storin, în colaborare cu Tudor Mușatescu la spectacolul *Un băiat iubea o fată,* cu Mircea Ștefănescu la *Rapsodia țiganilor* și la *Prichindel și Mărunțica,* Elly Roman crează operetele *Colomba, Fetele din Murfatlar* și *Spune inimioară, spune,* precum și comedia muzicală *Sfârșitul pămîntului* pe libret de Victor Eftimiu, pusă în scenă la Teatrul „Lucia Sturza Bulandra". Sînt toate trepte spre afirmarea unei concepții și unui drum stilistic adecvat problematicii operetei originale românești. Ele pun în lumină principiul importanței muzicii în desfășurarea acțiunii, cu accent pe motivarea firească, pe necesitatea funcțională a participării sonore la desfășurarea dramatică. Acest deziderat își află împlinirea fericită în opereta *Violete de Parma.* Dialogul de creație cu Val Săndulescu, autorul libretului, și cu ceilalți autori ai spectacolului în frunte cu George Zaharescu, directorul de scenă, cu interpreți de valoarea Mihaelei Mija, asigură o reușită de vîrf în istoria operetei românești și sînt convins că prezintă toate însușirile pentru a face ocolul lumii, împreună cu alte două-trei operete ale compozitorilor noștri. Aprecierea făcută de Ion Dodu Bălan în programul de sală potrivit căreia «*Violete de Parma* este o creație originală, profund umană», care pune «în valoare unele din cele mai înaintate tradiții patriotice și progresiste ale poporului nostru» credem că se referă cu egală îndreptățire la libret și la muzică. Spectacolul are toate virtuțile unei creații care încîntă, cucerește, fascinează chiar și educă nu printr-un mesaj retoric ci prin căldură și dăruire artistică, prin puterea cu care creatori și interpreți ne aduc în față eroi, idei, sentimente, situații majore ale istoriei de luptă pentru unire, pentru izbînda culturii naționale, scăldate în lumina unui romantism generos, umanist. Determinată riguros de acțiune, muzica are aici un univers bogat, de la sfera artei italiene a Florenței în care Costache Negri cunoaște dragostea și își consolidează aspirațiile patriotice, la aceea care evocă lumea cosmopolită a salonului în epoca închegării premiselor culturii noastre naționale moderne. O construcție melodică de largă desfășurare, o armonie densă, suport activ pentru dimensiunea acțiunii, iată în ce constă măestria acestei admirabile operete.

Îndrăgită de interpreți și de public creația lui Elly Roman este înregistrată pe disc, tipărită (cîteva melodii au apărut și în străinătate, ca de exemplu *M-am îndrăgostit de tine, Moscova,* editată de Muzghiz, în versiune corală, instrumentală și vocală, *Spic de grîu,* scoasă de Editura ungară de stat). Revista MUZICA și alte publicații au consacrat compozitorului pagini de analiză, articole, interviuri. Toate aceste contribuții sînt însă cu totul departe de a pune în lumină opera realizată de autor. Cu atît mai mult cu cît ea se află în plin efort de îmbogățire, cu aspecte noi cum este un musical intitulat „Balaurul cu șase roți" care evocă punerea în funcție a primei linii de cale ferată de către administrația românească, opera rock „Pînă dincolo de viață", care resuscită legenda Meșterului Manole, cîntece pe versuri de Maria Banuș, Eugen Frunză și Magda Isanos, unele prezentate biroului secției de specialitate care le-a dat o frumoasă apreciere. Distins cu premiul I al Festivalului național „Cîntarea României" pentru opereta „Violete de Parma", cu premiul Uniunii compozitorilor și premiul concursului de cîntece de la Budapesta, cu titlul de Artist emerit al R. S. România, cu ordine și medalii, prezent

în publicații lexicografice cum este Men of Achievement, Cambridge 1977, Elly Roman își celebrează înfăptuirile muncind neobosit pentru autodepășire.

Un înzestrat artist al penelului populase cu decenii în urmă lumea noastră cu ochi care ne-ar pîndi la tot pasul, cu păsări ale furtunii veșnic treze ; o poetă a cîntat tulburătoarea pasăre înaltă, care a inspirat apoi pe mai mulți muzicieni. Acesta este un mesaj care ne tulbură, cum ne tulbură Oedip, oratoriile lui Paul Constantinescu, Miorița, Masa tăcerii. Dar ne însenînează celălalt mesaj al florilor lui Luchian și al buchetelor de flori „de auzit" creații ale compozitorilor noștri. Este mesajul pe care ni-l transmit Vasilescu, Dendrino, Kirculescu, Elly Roman, Mălineanu, Mișu Iancu, Radu Șerban, Veselovski, Grigoriu, Giroveanu, Profeta, Temistocle Popa, Ramon Tavernier, Richard Bartzer, Edmond Deda, Camelia Dăscălescu, Noru Demetriad, Delmar, Alexandru Mandi, Bogardo, Cristinoiu, Țeicu, Șirli, Dragomir și alți trubaduri talentați care cîntă în fermecătoare melodii de iubire și de muncă, în ritmuri de dans, în desfășurări fastuoase de operetă, balet și musical, dorurile, năzuințele și împlinirile noastre. O muzică ușoară de mimare diletantă sau de falsă popularitate, cum auzim adesea și despre care citim nu odată laude nemăsurate nu aparține decît efemer contemporaneității. Nemuritoare vor rămîne compozițiile născute din dăruire profundă, din exigență aleasă, din sentimentul demnității față de tradițiile culturii românești și universale, din dorința neobosită de progres. Acestea sînt cercurile care înconjoară concentric tulpina stejarului viguros al cîntecului românesc, al visărilor și bucuriilor noastre. Acesta este sensul aniversării de azi, pagină de istorie, pagină de cultură, pagină de viață.

Dr. VASILE TOMESCU

Viața muzicală

Din stagiunea camerală a Filarmonicii „George Enescu"

MIHAELA MARTIN

După ce, în 1979, Mihaela Martin a adăugat încă o distincție — Premiul II la prestigiosul și dificilul concurs internațional de la Montreal — la „colecția" de premii cucerite anterior la Glasgow, Londra, Bordeaux, Moscova și Sion, ea s-a înfățișat în public cu un nou program de recital, pregătit în vederea participării la un alt concurs internațional în 1980. La 22 de ani, încă studentă a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" (clasa profesorului Ștefan Gheorghiu), Mihaela Martin se prezintă nu numai ca o violonistă deplin formată, stăpînind cu dezinvoltură întreaga tehnică a instrumentului, ci și ca o personalitate artistică distinctă, plină de farmec, caracterizată printr-o siguranță desăvîrșită a trăsăturilor de arcuș, un autocontrol permanent și eficace, o memorie uimitoare, care i-a permis să cînte aproape întregul recital pe dinafară. Dacă, în anii debutului, Mihaela Martin se profila ca o violonistă orientată spre un repertoriu de mare virtuozitate, către care o îndemna temperamentul său ardent, în prezent ea își subordonează elanurile unei riguroase discipline artistice, lăsîndu-le să transpară numai acolo unde partitura le impune. De fapt, programul recitalului a fost astfel întocmit, încît a constituit o veritabilă trecere în revistă a însușirilor artistice în etapa actuală a evoluției sale.

Pentru început, *Sonata în sol minor („Trilul diavolului")* de Tartini a demonstrat că Mihaela Martin este capabilă să rezolve cu brio dificultățile tehnice maxime ale temutei pagini de virtuozitate violonisică, adăugîndu-i și o notă personală inconfundabilă. Apoi, în *Sonata nr. 3 în Mi bemol major, op. 12 nr. 3* de Beethoven, ea a relevat caracterul viguros, concertant al părților extreme, pentru a adopta în partea mediană o sonoritate visătoare, melancolică, „à la Schubert", fără a abandona însă expresivitatea cerută de Beethoven însuși în indicația suprapusă acestei părți.

Programul prezentat după pauză a început cu acel original *Divertisment* de Stravinski, cu capricioșul său *Scherzo* și cu spiritualul *Pas de deux* final, pastișă de balet ceaikovskian. Recitalul ne-a oferit și surpriza unei prime audiții românești la... 35 de ani după compunerea lucrării. Este vorba de *Burlesca* de Valentin Gheorghiu, scrisă în 1945, la vîrsta de 17 ani, cînd pianistul-compozitor se iniția în tainele creației muzicale cu maestrul Mihail Jora. Există, de altfel, ceva joresc în această piesă scurtă de virtuozitate, un scherzo cu caracter într-adevăr burlesc, cum o indică titlul. Apoi, în *Fîntîna Arethusei* de Szymanowski, volutele surdinate ale viorii, suprapuse susurului apei sugerat de pian, au creat o atmosferă de vrajă sonoră, după care temperamentul viguros al Mihaelei Martin a ieșit la suprafață în cunoscutul *Vals-scherzo* de Ceaikovski, cu care s-a încheiat programul.

Ca „bis", ni s-a oferit partea I din *Sonata nr. 2 pentru vioară solo („Obsesia")* de Ysaye, în care figurațiile de înaltă virtuozitate se împletesc cu citate din Bach și cu *Dies irae*, într-o aparent inextricabilă țesătură, a cărei realizare interpretativă implică o abilitate tehnică prodigioasă. Adică tocmai abilitatea pe care o posedă Mihaela Martin.

La pian, Steluța Radu, ea însăși laureată a unor concursuri internaționale de interpretare camerală, a secondat-o cu succes, remarcîndu-se prin vigoare, precizie a atacului, spirit de colaborare.

ORCHESTRA DE CAMERĂ A FILARMONICII DIN SATU MARE

Ciclul de concerte destinat să parcurgă marile etape istorice ale literaturii viorii a ajuns la Mozart. Ca și la manifestările anterioare, comentariul competent al profesorului George Manoliu a atras atenția asupra trăsăturilor caracteristice ale violonisticii mozartiene. Concertul propriu-zis a beneficiat de concursul Orchestrei de cameră a Filarmonicii din Satu Mare, o formație care a realizat în anii din urmă, sub conducerea dirijorului Mircea Cristescu, progrese simțitoare. După înaltul nivel la care Mircea Cristescu a ridicat Orchestra de cameră a Filarmonicii din Cluj-Napoca în anii precedenți, iar acum și formația omonimă din Satu Mare, se poate afirma că experimentatul dirijor permanent al Filarmonicii „George Enescu" cunoaște adevărata sa împlinire profesională în contactul cu orchestrele camerale, de proporții reduse, pe care le șlefuiește cu răbdarea și migala unui giuvaergiu priceput, ridicîndu-le la un nivel competitiv internațional, dovadă, succesele de prestigiu obținute de ambele orchestre, sub conducerea sa, în turnee peste hotare.

Programul concertului a început și s-a încheiat cu cîte o simfonie de Mozart, dintre acelea extrem de rar cîntate, aproape necunoscute marelui public : *Simfonia nr. 32 în Sol major, KV 318* (denumită și *Uvertură italiană*) și *Simfonia nr. 34 în Do major, KV 338*, ambele provenind din perioada anilor 1779—1780 și încheind ciclul simfoniilor salzburgheze. Sînt lucrări de mare concizie, prima fiind probabil destinată să slujească drept uvertură pentru singspiel-ul *Zaide*, rămas neterminat. Sub conducerea lui Mircea Cristescu, cele două simfonii au fost parcurse cu vervă, precizie, rigoare și cu o atentă respectare a nuanțelor dinamice.

Între cele două puncte extreme ale programului au fost incluse lucrări legate de obiectul propriu-zis al ciclului : *Concertele pentru vioară și orchestră nr. 4 în Re major, KV 218* și *nr. 5 în La major, KV 219*, prilejuri pentru o interpretare exemplară ca muzicalitate, tehnică violonistică și autenticitate stilistică a lui Petre Csaba, mereu mai activ în stagiunea simfonică și camerală bucureșteană. Facem această apreciere neuitînd că cele două concerte mozartiene pretind o tehnică dusă pînă la punctul în care dificultățile partiturii par să nu existe, îndrăzneală expresivă, sobrietate unită cu o grație specifică lui Mozart, calități care caracterizează violonistica lui Petre Csaba.

Dacă adăugăm la cele de mai sus faptul că Orchestra de cameră a Filarmonicii din Satu Mare a asigurat, sub bagheta lui Mircea Cristescu, un acompaniament discret, muzical, precis, putem conchide că a fost, în ansamblu, o seară Mozart încîntătoare, care onorează deopotrivă colectivul oaspete din Satu Mare împreună cu dirijorul și solistul, cît și Filarmonica „George Enescu", în calitate de gazdă.

OPERA ÎN CONCERT

Sub acest titlu, Radioteleviziunea a organizat o seară de muzică de operă, la care și-au dat concursul deopotrivă cîntăreți tineri, în curs de afirmare, și soliști cu mai mulți ani de activitate în teatrele lirice. Interpretînd fiecare cîte 2—3 arii cu acompaniamentul Orchestrei de studio a Radioteleviziunii condusă de Carol Litvin, ei au avut posibilitatea să demonstreze calitățile caracteristice etapei actuale din evoluția lor artistică.

În ordinea desfășurării programului, prima a apărut Mioara Cortez David din Iași, o soprană lirică-spinto, care s-a remarcat în ariile din *Forța destinului* și *Gianni Schicchi*, ca și din opera *Mihai Viteazul* de Doru Popovici, printr-un registru acut puternic, de mare strălucire și forță de penetrație.

Nora Enăchescu, soprană de coloratură, a parcurs pagini din *Răpirea din serai* și *Lakmé*, impunîndu-se cu deosebire în faimoasa „arie a clopoțeilor", realizată cu sensibilitate, cu o bună tehnică a ornamentațiilor și a filajelor.

Ion Tudoroiu, tenor liric de la Opera Română din Cluj-Napoca, are un timbru vocal de calitate, pus în valoare în aria din *Faust*, dar mai ales în duetul din *Madame Butterfly*, în care a vădit o certă afinitate cu stilul puccinian. Partenera sa, soprana Marilena Marinescu de la Teatrul Muzical din Craiova, s-a impus printr-o voce sigură, cu acute pline și fraze cursive.

Cîntăreață cu experiență, Silvia Voinea, soprană de coloratură de la Opera Română din București, s-a remarcat în ariile din *Mireille* și *Mignon* prin siguranță, lejeritate, volubilitate.

Basul Attila Kovács de la Opera Maghiară din Cluj-Napoca are un glas nobil, bogat timbrat, simțul frazei muzicale și o capacitate de concentrare asupra conținutului, pe care le-a valorificat în ariile din *Don Carlos* și *Sadko*.

Grupul cîntăreților români, care a mai inclus și pe basul Mircea Moisa de la Opera Română din Cluj-Napoca, a fost completat cu un oaspete din Bulgaria, Svetlana Kotlenko de la Opera din Sofia, o mezzo-soprană cu acute de soprană dramatică și cu un ambitus vocal de mare întindere. S-a impus în ariile din *Nabucco* și *Don Carlos*, ambele de mare dificultate tehnică, pentru a parcurge apoi celebra cavatină a Rosinei din *Bărbierul din Sevilla* în registrul original de mezzo-soprană, cu o uimitoare lejeritate.

La pupitru, Carol Litvin a pus în valoare bogata sa experiență în domeniul genului liric, adăugînd programului două pagini simfonice din *Lohengrin* și *Cavalleria rusticana* și două momente corale din *La seceriș* de Tiberiu Brediceanu și din *Mireasa vîndută* de Smetana, ambele realizate cu colaborarea de calitate a corului Radio pregătit de Aurel Grigoraș.

EDGAR ELIAN

OVIDIU BĂLAN
ILINCA DUMITRESCU

Într-o stagiune dominată de prezența la Ateneu a unor dirijori din celelalte centre muzicale ale țării, de tineri soliști ce atacă lucrări de amplitudine din literatura contemporană, simfonicul Radioteleviziunii, avînd drept protagoniști pe dirijorul Ovidiu Bălan de la Filarmonica din Bacău și pe pianista Ilinca Dumitrescu a purtat totuși semnele unui *eveniment* — eveniment determinat de pregătirea deosebită a șefului de orchestră și a solistei pentru această prezență bucureșteană, de dăruirea lor, de capacitatea lor de a antrena ansamblul, de a stabili un emoționant contact cu publicul.

Ovidiu Bălan a mai dirijat în această stagiune la București.

După concertul de la Filarmonică, simfonicul Radioteleviziunii (unind două pagini romantice, *Uvertura la Oberon* de Weber și *Renana* lui Schumann cu *Concertul pentru pian* al lui Paul Constantinescu) a subliniat în esență actualele valori ale artei sale, experiența dobîndită în anii de muncă pasionată și continuă la pupitrul Filarmonicii din Bacău, hotărîrea de a depăși orice influență în gestică, de a fi eficient, expresiv, riguros la fiecare solicitare.

Remarcabil a fost din acest punct de vedere arcul continuu realizat în simfonia lui Schumann. Au existat inexplicabile căderi de tensiune în cea de a treia mișcare dar în atacul primei părți, în conturarea paginilor de polifonie barocă ce premerg finalul, în dezlănțuirea și curgerea ultimei mișcări, partitura a fost redată în coordonate totale. Ovidiu Bălan a încărcat muzica cu tensiune, vitalitate, înscriind în cronica stagiunii (în ultima vreme simfoniile lui Schumann s-au interferat pe afișele celor două mari ansambluri din Capitală și asemenea paralelisme și tatonări ale acelorași zone rămîn inexplicabile) o versiune schumanniană demnă de geniul marelui romantic.

Minunată apariția în acest simfonic a Ilincăi Dumitrescu.

Crescută în copilărie în preajma marelui făurar de sunete, înțelegînd toată adîncimea paginii, Ilinca Dumitrescu a redat cu putere, cu profundă poezie întreaga lumină a partiturii lui Paul Constantinescu care a apărut la începutul deceniului 6 ca una din cele mai profunde meditații din literatura concertantă națională.

Două „bisuri", tot din Paul Constantinescu — Joc și Toccata — (ce semn de cultură solistică să rămîi, în suplimente în aceeași zonă stilistică !), au transformat concertul într-un real omagiu adus compozitorului și au demonstrat din nou deosebita înclinație a Ilincăi Dumitrescu pentru muzica veacului nostru.

RADU ZVORIȘTEANU
ANDREI AGOSTON

O dată pe an, Orchestra simfonică a Radioteleviziunii ne oferă bucuria reîntîlnirii lui Radu Zvorișteanu pe estrada dirijorală. Ansamblul a crescut, s-a dezvoltat, și-a îmbogățit compartimentele sub ochii lui Radu Zvorișteanu și o adîncă cunoaștere a resurselor și disponibilităților formației este vizibilă în fiecare din manifestările în care Radu Zvorișteanu trece de la pupitrul concert-maestrului la cel al șefului de orchestră.

Ansamblul a trecut în ultimele două stagiuni prin mutații structurale. După 30 de ani de fluctuații mai mult sau mai puțin evidente, printr-un normal proces de înnoire, 80 la sută din compartimente au fost ocupate în ultimii doi ani de tineri absolvenți al Conservatoarelor țării, mulți dintre acești tineri fiind reale personalități interpretative, dar cu o minimă experiență orchestrală și fără un rulaj repertorial adecvat.

Planul de concerte, planul de înregistrări trebuiau realizate, s-a mers normal înainte, și în aceste condiții, tinerii au trebuit să învețe „în mers" și de aici deficiențele tehnice, stilistice pe care cronicarii, publicul, le-au amendat uneori.

Anii au trecut, eforturile „educative" ale dirijorilor permanenți, munca din repetiții sînt vizibile acum și în concerte. Orchestra se găsește într-o fază nouă, decisivă, și cum notam într-un număr trecut al revistei în articolul ce consemna turneul ansamblului în Bulgaria (Ruse, Sofia, Tîrnovo), formația ne dă acum certitudinea că foarte curînd, se va afla într-o formă pe care n-a cunoscut-o în decenala sa istorie.

Urcînd la pupitrul dirijoral, Radu Zvorișteanu și-a ales și un program capabil să evi-

denţieze deplin actualul stadiu de tehnicitate al formaţiei : *Preludiu şi Fuga* de Constantin Silvestri, *Don Juan* de Richard Strauss şi *Boleroul* lui Ravel. Succesul a fost total. Piesele au fost cîntate în deplinătatea coordonatelor lor. Versiunile au avut siguranţă, echilibru, spontaneitate. Nici unul dintre izvoarele lucrărilor n-au fost pierdute. Gestul lui Radu Zvorişteanu este suplu, direct, eficient, dirijorul dezvoltînd continuu o ritmică fermă şi însufleţită.

Concertul Radioteleviziunii dirijat de Radu Zvorişteanu a dat, în acelaşi timp, publicului revelaţia unui talent de amplitudine, Andrei Agoston, tînărul cunoscut criticilor doar din cîteva manifestări din unele oraşe ale ţării.

În marele concert de Brahms, Agoston a dezvăluit o sonoritate, o ştiinţă a sublinierii reperelor arhitectonice, a gradărilor dinamice, o artă a comunicării cu orchestra şi publicul care-l aşează, deodată, în primele rînduri ale violonisticii româneşti.

IOSIF SAVA

RADU CHIŞU — DAN GRIGORE

Filarmonica „George Enescu" a oferit în această stagiune, cu generozitate şi un anume spirit de selecţie, prilejul afirmării artistice tinerilor dirijori ce s-au remarcat în ultima perioadă.

Excepţionalul oboist Radu Chişu, aplaudat pentru interpretările sale atît în ţară cît şi peste hotare, este prototipul muzicianului complex, angrenat cu fervoare în principalele domenii de acţiune ale artei pe care o slujeşte.

Experienţa dirijorală relativ acumulată de-a lungul cîtorva stagiuni la pupitrul filarmonicilor din ţară, activitatea de certă valoare practică pe care o desfăşoară ca prim-oboist al filarmonicii bucureştene îi asigură lui Radu Chişu acea prestanţă naturală, condiţie esenţială în cîştigarea autorităţii competente, strict necesară unui şef de orchestră în raporturile sale cu marele colectiv simfonic.

De astă dată, sub cupola Ateneului Român, tînărul dirijor s-a întîlnit cu o orchestră de excepţie, alcătuită din instrumentişti de excepţie. Gesturile, intenţiile, deciziile lui Radu Chişu s-au oglindit cu fidelitate în răspunsurile orchestrei ; momentele ce reclamau totala conlucrare dintre dirijor şi colaboratorii săi s-au reliefat fără ezitări, construcţia întregului nelăsînd loc niciunei fisuri în detalii.

De la *Simfonia-Poem „Moisei"* la suita simfonică *Seherezada* talentul, darul nativ al dirijorului de a comunica eficient cu orchestra au marcat fundamental evoluţia sa.

Descifrînd sensurile grave ale *Simfoniei-Poem „Moisei"*, Radu Chişu a modelat cu vigoare dramatismul reţinut al acestei muzici. Păstrînd coordonatele generale ale partiturii, cunoscînd în amănunt intenţiile compozitorului, Radu Chişu s-a dovedit o dată în plus un pasionat interpret al paginilor româneşti contemporane.

Afirmat ca un creator sensibil şi responsabil în faţa lucrărilor pe care le prezintă publicului, Anton Şuteu completează cu *Simfonia-Poem „Moisei"*, în mod organic, şirul compoziţiilor anterioare ce i-au adus laurii consacrării pe scena muzicală românească şi internaţională.

Ivirea acestei Simfonii apare ca o nobilă obligaţie morală pe care Şuteu a transformat-o în act de creaţie, cu largi semnificaţii estetice purtînd insemnul nepieritoarei omenii ; omagiul adus jertfei supreme pentru salvarea demnităţii şi a libertăţii naţionale leagă peste decenii conştiinţe şi destine ale oamenilor aparţinînd aceluiaşi popor, semnificaţiile acestei legături proiectîndu-se asupra întregii umanităţi.

Despre meşteşugul componistic al tînărului Anton Şuteu doar cîteva consideraţii : el există şi este mînuit cu simplitate şi dăruire, garantînd pentru viitoare realizări.

În aceeaşi seară, Dan Grigore, abordînd *Concertul nr. 5 pentru pian şi orchestră în Mi bemol major* de Beethoven, s-a detaşat net, cuprinzînd într-o viziune largă totalitatea acestui opus şi reinterpretîndu-l la înaltul nivel pe care pianistul îl atinge cu fiecare apariţie a sa.

Am ascultat, cu sentimentul participării la un memorabil eveniment artistic, partea a doua a *Imperialului* ; solistul, dirijorul şi orchestra alcătuind o unică sursă sonoră, deziderate mult rîvnite ale colaborării de esenţă s-au înfăptuit.

La bis, în sonata de Scarlatti, cu impetuozitate şi tehnică scînteietoare, Dan Grigore ne-a propus concepţia sa, interesantă, atractivă chiar, deşi neconformă tradiţiei. Marile personalităţi — mai cu seamă în interpretare — au fără îndoială dreptul, sau poate obligaţia, de a remodela tradiţia.

În continuare, Radu Ghişu ne-a prilejuit reaudierea celebrei suite simfonice *Seherezada*. De o parte, tulburătoarea poveste a Seherezadei, basmele ei interminabile rechemînd din negura veacurilor lumea fantastică a orientului, de cealaltă, muzica, necrezut de frumoasă, răspuns al sugestiilor pe care *O mie şi una de nopţi* le-a oferit fanteziei genialului orchestrator Rimski-Korsakov. Succesul de care acest opus se bucură din totdeauna este rodul unei munci de creaţie pasionate şi dificile ; operînd cu valori estetice mereu vii, Rimski-Korsakov structurează o panoramă veridică, cuceritoare, magia desprinsă din ştiinţa orchestraţiei servind de fapt intenţiilor sale componistice.

Contribuţiile solistice de elevată ţinută — Varujan Cozighian, Nicolae Maxim, Mihai Elena, Aurelian Octav Popa, Mihai Tănăsilă, Ion Raţiu şi Tiberiu Ungureanu — s-au conturat convingător, integrîndu-se dinamic eşafodajului dramatic.

Salutăm prezența lui Radu Chișu la pupitrul Filarmonicii și vom urmări cu susținut interes viitoarele sale apariții dirijorale, cu convingerea unui mers ascendent. Concertul său o prefigurează.

ANCA RĂPEANU

ANSAMBLUL „MUSICA REDIVIVA"

Deosebita importanță pe care o acordă dirijorul Ludovic Baci lucrărilor contemporane, semnate de compozitori români, confirmă un spirit deschis pentru nou, un adevărat muzician care caută să pătrundă adînc tainele limbajului vremurilor noastre, un rafinat simț selectiv în alcătuirea repertoriului. Împreună cu Ansamblul „Musica rediviva", talentatul dirijor a semnat, și de această dată, o reușită certă cuprinzînd în concertul din Studioul T 8 al Radiotelevizіunii, lucrări aparținînd unor reprezentanți de seamă din diferite generații de compozitori.

Heterosynthesis II (Metafore pentru două vechi cîntece populare) de Fred Popovici a pus în valoare calitățile suflătorilor ansamblului. Detașările sonore ale diferitelor instrumente, pe microcitate folclorice, apar dintr-o aglomerare a metamorfozărilor materialului muzical, adîncind atmosfera unei muzici continue în care am simțit paleta lui Enescu. Absența contrastelor, curgerea liniștită, multitudinea procedeelor de metamorfozare a evenimentelor sînt finalizate într-o purificare sonoră pe sunete armonice ca o rezolvare firească a tensiunilor interioare.

A audia lucrările regretatului compozitor Liviu Glodeanu înseamnă a avea revelația descoperirii omului puternic, a spiritului novator și îndrăzneț, dar totodată și a sensibilității nemărginite. Compozițiile lui rămîn săpate în stîncă pentru eternitate. Acest sentiment apare ori de cîte ori reascultăm o lucrare semnată Liviu Glodeanu. Forța expresivă la care ajunsese compozitorul, realizată printr-o economie a mijloacelor muzicale, este de-a dreptul copleșitoare. *Epitaf pentru Miron Costin* (voce, trei blockflöte și gong) stă mărturie în acest sens. Structura modală primară face trimiteri la muzica ancestrală, vorbind despre originea lucrurilor. Vocea Georgetei Stoleru, sobră și convingătoare, a reușit să reînvie lumea de granit a compozitorului.

Nu întîmplător, alături de impresionanta lucrare a lui Liviu Glodeanu a stat o compoziție, la fel de expresivă, *Concertul pentru contrabas și orchestră de cameră* de Mihai Moldovan. O adevărată bijuterie muzicală, *Concertul pentru contrabas* este incontestabil una din lucrările de frunte ale geniului concertant românesc. Plin de fantezie și muzicalitate, de neprevăzut și detașare intuitivă, concertul etalează o concizie deosebită și o unitate perfectă. Solistul, eliberîndu-se periodic din „furiile" orchestrei (în *Intrada*), prilej de demonstrație interpretativă și tehnică pe care contrabasistul Ștefan Thomas l-a fructificat din plin, ajunge la o solitudine meditativă (în *Aria*) revenind împreună cu orchestra (în *Sonata*) la forța primei părți, prin acorduri „violente" întrerupte de texturi în acut ale viorilor, proprii compozitorului Mihai Moldovan, ale cărui lucrări poartă întotdeauna amprenta personalității, a unei vitalități artistice de excepție, a unor trăiri sincere, incandescente.

Incursiunea în lumea modală, cu trimiteri la sonoritățile bizantine, pe care ne-o propune lucrarea *Divertisment pentru orchestră de coarde*, semnată de compozitorul Nicolae Beloiu, s-a arătat generoasă și convingătoare. Deși datează din 1953 (revăzută în 1971), compoziția dezvăluie, la o nouă audiție, mereu alte elemente expresive, o bogată lume sonoră. Plină de seva instrumentelor de coarde, lucrarea oferă posibilitatea descoperirii „plăcerii cîntului" în cantilene de mare tensiune și lirism sau în vigoarea ultimei părți care ne poartă cu gîndul la un adevărat concert pentru orchestră de coarde executat de către Ansamblul „Musica rediviva" cu forță și dăruire.

Ultima lucrare din program *Suita în două părți* de Alexandru Pașcanu, aflată la granița dintre muzica adresată profesioniștilor și amatorilor, a relevat vioiciunea jocului popular prin citate folclorice, permițînd ansamblului să se manifeste spontan și exuberant.

Lucrările, bogate în latențe interpretative, au dat posibilitatea, dirijorilor și instrumentiștilor, a etalării măestriei artistice punîndu-i într-o deplină confruntare cu stiluri și gîndiri diferite, lăsîndu-ne certitudinea că Ludovic Baci și Ansamblul „Musica rediviva" constituie o însemnată contopire a talentului, muncii și pasiunii într-o forță interpretativă de prim rang pe scena realizărilor muzicii românești.

HORIA ȘURIANU

PORTRETE CAMERALE

Ajunsă la generația medie, unde în ultimii doi ani cam șovăie și de care se apropie cu multă prudență, seria Portretelor camerale ale Filarmonicii „George Enescu" a proiectat acum două nume a căror reunire de cîteva lucrări pe un singur afiș a fost în mod deosebit profitabilă. Colegi de facultate, Liviu Dandara și Walter Mihai Klepper nu au, componistic vorbind, foarte multe lucruri comune, dar, extramuzical, le este comună o anumită discreție, rezervă în contactul cu publicul, ceea ce face ca imaginea pe care o aveam să fie fragmentată, discretă și deci, cum spuneam, însumarea lucrărilor fiecăruia, în mod judicios edificatoare. Ciclul își vădește încă o dată resursele, trasînd cu adecvare contururi mai ferme, divulgînd liniile de forță ale evoluției indivi-

duale, poate chiar prevestind mutații viitoare. Școala de compoziție românească, ajunsă la maturitatea ei de astăzi, nu numai că poate, dar este obligată să-și detalieze individualitățile, să le reliefeze personalitatea inconfundabilă.

Pe Liviu Dandara îl știam legat de cele mai noi orientări în muzica ultimilor ani. Căutător neobosit, liber de prejudecăți, el este însă devotat adevărului expresiv și nu căutării ca scop în sine. Într-un program ce alătură lucrări de vîrste diferite, trăirea artistică a detaliului, concentrarea către semnificația lui expresivă premerg în fața senzației ineditului. Liviu Dandara este propriul său protagonist, eroul său liric, el se implică în opusuri, uneori foarte direct, literal aș spune, ca în lucrarea electronică *Affectus memoria,* dar și aici fără să violenteze aura de ambiguitate a adevăratei imagini muzicale viabile, iar harul componistic și autenticitatea muzicalității îi conferă putere de convingere, seducție, priză asupra publicului. Stilul nu conturbă fondul și așa se face că și astăzi *Sonata brevis* impresionează, altfel poate decît o va fi receptat publicul în 1966, cînd a fost scrisă. Atunci o priveam în contextul gîndirii postseriale a deceniului VII, astăzi observăm că celulele simbol ale structuralismului sînt țesute peste o pulsație intens vibrantă, contemplate în liniște și inspirație. Pianistul Adrian Tomescu a înțeles exact tonul și etosul baladesc ce se dezvăluie prin perdeaua contrastelor sonore abrupte. Convingerea că am intuit exact subtextul, poate inconștient, al sonatei ne-a fost întărită de lucrarea cea mai recentă a programului — *Trei stări despre liniște* — unde puținele evenimente decupează o tăcere inspirată, impulsionînd imaginația. Piesa este un fel de negativ al stilului anterior, unde ce nu se aude este intens, dramtic, iar ceea ce se aude planează în visare relaxată. Între ele, *Pentaedre,* piesă de tradiție în repertoriul formației Musica nova, care a interpretat-o și de astă dată în cunoscuta-i vervă și rigoare elastică, *Pentaedre,* deci, o muzică a secretelor timbrale, unde ineditul deschide căi imaginației și participă elocvent la reliefarea unei imagistici trăite cu acuitate.

Pe Walter Mihai Klepper l-am redescoperit frămîntat de problematica limbajului, acordînd opțiunii stilistice girul unei acute responsabilități. Că a fost sensibil la avangarda epocii ne-o dovedește *Sonata-duo* pentru flaut și violă (1963), scrisă într-un limbaj serial ordonat, dar căreia nu i-a permis audiția publică decît acum, după șaptesprezece ani. Compozitor reflectînd asupra sensului muzicii și a acordării acestuia cu natura intimă a semnatarului, Klepper își adaptează curentul de circulație firii sale, îl modelează înspre o muzică de caracter, în gen neobaroc, cu o grație sublimată, dar incontestabil prezentă.

La un alt pol stilistic, recenta *Sonatină pentru violoncel și pian* (1979), unde idiomul consfințit de tradiție credem a semnifica nu atît o reîntoarcere, cît o nevoie de împrospătare, căci, adesea, tradiția pare mai nouă, în contextul inovației la tot pasul.

Compozitorul își găsește o expresie plenară în muzica cu text. În cantata *Remember,* pe versurile Anei Blandiana, și în *Două madrigale pentru cor de cameră* imaginea poetică vibrează în spatele și odată cu sunetele, face adică corp comun cu muzica, cedîndu-și reciproc din vraja, emoția conținută. Sinceritatea muzicianului, căutarea neîntreruptă a expresiei cele mai adecvate, sînt atributele acestor două lucrări marcante.

Interpretarea a fost și aici de autentică inspirație și ne gîndim la Sanda Duțulescu-Crăciun și Matei Corvin, la Dimitrie Râpeanu și Șerban Soreanu, Steliana Calos — o reapariție memorabilă —, și, inedit în context, corul de amatori „Miorița", din Reșița.

COSTIN CAZABAN

MUZICI VECHI ȘI NOI

Intitulat sugestiv „Muzici vechi și noi", dublul recital al tenorului Vladimir Popescu-Deveselu și al cvintetului de alămuri „Armonia" a grupat într-o primă parte muzică din secolele XV—XVII, iar în cealaltă parte lucrări aparținînd unor compozitori ai secolului nostru.

Cu privire la prima secvență, ea s-a constituit din cîteva piese vocale și instrumentale ale unor compozitori spanioli mai puțin cîntați la noi, culminînd apoi cu *Scherzi musicali* a compozitorului italian Claudio Monteverdi.

Selecția lucrărilor, de o valoare incontestabilă, datorată lui Deveselu, ne-a relevat o dată în plus că un muzician de calitate trebuie să fie un bun cunoscător al epocii pe care o aduce în fața auditoriului. De altfel, consacrarea lui Vladimir Popescu-Deveselu, care este și un apreciat critic muzical, s-a datorat muzicii vechi, pasiunii sale de cercetător în acest domeniu, devotamentului cu care a căutat noi surse, exploatînd toate posibilitățile ce i-au stat la îndemînă, pentru a descoperi lucrări din epoci de mult trecute, pe care apoi le-a redat circuitului muzical contemporan.

În recitalul despre care vorbim au fost aduse în fața noastră cîteva lucrări ale unor compozitori spanioli și anume *Sînt fericit că-ți stau în preajmă* de Juan Encina, *Gigă* de Ludovic Roncali și *De Antequera* de Miguel de Fuenllana, la care s-au adăugat *Trei dansuri iberice : Nana, Malaguena* și *Cancion de esquilos.* Deși puține ca număr, aceste piese, prin interpretarea lui Deveselu, au conturat o epocă cu trăsăturile ei specifice, cu instrumentația adecvată stilului respectiv.

În ceea ce-l privește, tenorul Vladimir Popescu-Deveselu, posesorul unei frumoase voci lirice, se pare că se simte „cel mai acasă" în

acest tip de muzică ; vocea să rămîne în limitele nuanțelor moderate, fără a introduce accente și creșteri inutile, dînd astfel libertate muzicii și textului să curgă, să ne bucure prin propria lor frumusețe. O mențiune specială pentru *Scherzi musicali* de Monteverdi, în care interpretul a acordat, cum era și firesc, un rol important textului, realizînd momente de mare frumusețe.

Remarcăm totodată și pe colaboratorii săi din acest recital, interpreți cunoscuți în mare parte ca iubitori ai acestui gen de muzică și care s-au dovedit și de această dată la înălțime : Mihai Elena — blockflöte, Ilie Macovei — blockflöte, Mariana Kauntz — violoncel, Sanda Crăciun Duțulescu și Mirella Ioniță — viole, Lazăr Augustin Betea blockflöte, oboi. Din păcate, alegerea chitaristului Ioan Boeru nu s-a dovedit de bun augur, interpretul încercînd de cîteva ori să înceapă piesa lui Roncali, neizbutind și, înlocuind-o, din proprie inițiativă, cu un șlagăr de muzică ușoară, ce e drept, tot spaniolă.

În partea a II-a a acestui program am reascultat cvintetul de alămuri „Armonia", formație laureată a Festivalului național „Cîntarea României", cu trei lucrări, dintre care două românești : Dumitru Bughici — *Patru miniaturi pentru quintet de alămuri,* Malclom Arnold — *Quintet* și, surpriză, Johnny Răducanu — *Expresie și ritm* pentru cvintet, contrabas și percuție.

Piesa lui Dumitru Bughici, compozitor care a scris destul de mult pentru alămuri, este fidelă stilului sobru al acestui autor, aducînd și unele ecouri din muzica de jazz, care se pretează formației de acest tip.

Lucrarea englezului Malcolm Arnold, compozitor și trompetist, aparține mai mult trompetistului, conținînd multe elemente de virtuozitate, ca substanță muzicală fiind totuși mai săracă.

Expresie și ritm pentru cvintet, contrabas și percuție a binecunoscutului interpret de jazz Johnny Răducanu, ne-a introdus într-o lume într-adevăr plină de ritm, mult stimulat și de apariția percuției, o lume de graniță între două genuri, fapt care nu a deranjat ci, dimpotrivă, a animat și pe interpreți și publicul din sală. Fără îndoială că apariția compozitorului și în calitate de interpret la instrumentul său favorit, contrabasul, a constituit un mic spectacol, datorat acestui renumit artist, care rămîne credincios stilului de jazz al anilor '30.

Cvintetul, în a cărui componență intră nume binecunoscute ca : Edmund Buschinger, Ilie Voicu — trompete, Nicolae Lipoczi — corn, Florian Pane — trombon și Vasile Mihăilescu — tubă, a dat o reprezentație de mare valoare artistică, amintind de zilele Festivalului „George Enescu", cînd ascultam cu mare interes ansamblul englez „Gabrielli".

Toți interpreții sînt niște excelenți muzicieni, sudarea este perfectă, iar așa cum e și firesc, trompeții fiind vioara I, nu putem să nu subliniem tehnica briliantă a celor doi — Edmund Buschinger și Ilie Voicu.

MIHAELA NICULESCU

ZILELE CULTURII R.F.G.

Baletul Operei de Stat din Hamburg

Faima i-a precedat — așa cum se întîmplă deseori în aceste situații — pe artiștii germani, membrii ansamblului de balet ai Operei din Hamburg ; de asemenea numele coregrafului de origine americană John Neumeier este cunoscut, activitatea sa fiind legată de promovarea unor tendințe înnoitoare în arta dansului. Și totuși am mers la acest spectacol cu acea curiozitate a neîncrederii pe care o trezește constatarea că evoluția coregrafică va dispune de partituri muzicale ce aparțin unor zone atît de diferite ale sensibilității noastre : partitura de bază, reprezentată de muzica de scenă pe care romanticul Felix Mendelssohn-Bartholdy a compus-o pentru feeria shakespeariană *Visul unei nopți de vară,* muzică de orgă aparținînd compozitorului contemporan György Ligeti și... muzică pentru flașnete de la sfîrșitul secolului al XIX-lea parafrazînd momente celebre din opera *Traviata* de Verdi.

Și, în continuare, pășind în sala de spectacol, ideea preconceptă, privind caracterul eterogen al mijloacelor, se confirmă : mișcările esențiale ale baletului clasic evoluînd pe muzica lui Mendelssohn, o compoziție coregrafică contemporană de mare integritate stilistică susținută de o muzică lineară, evocînd parcă spațiile extraterestre și, în sfîrșit, elemente de pantomimă comico-grotescă desfășurate în sunete hilare de caterincă, toate aceste planuri corespunzînd raportului dramaturgic al planurilor feeriei shakespeariene — lumea îndrăgostiților de la curtea lui Theseu, ducele Athenei, lumea suprareală a elfilor, a spiridușilor, aflați sub oblăduirea lui Oberon și a Titaniei și lumea calfelor, a meseriașilor, artiștilor amatori care se străduiesc să „însceneze" povestea lui Pyramus și a Thisbei.

Cum a reușit Neumeier să realizeze o compoziție unitară apelînd la elemente vădit

eterogene ce cu greu ne imaginăm că pot fi mariate ? Evident, nu este în joc numai misterul creației unui mare artist ; este, în plus, implicată o înaltă știință dramaturgică, un scrupulos simț al curgerii scenice a timpului, o viziune amplă ce înglobează într-o perspectivă integratoare echilibrată, spațiile subsumate. Neumeier știe să citească, mai mult, știe să interpreteze în mod inteligent și inspirat textul original. Căci sugestia subtilei polifonii a planurilor, utilizînd cele trei tipuri de vocabular coregrafic-scenic, este conținută în însuși textul marelui Will : îndrăgostiții își vorbesc în versuri albe, elfii caligrafiază versuri rimate demne de locuitorii unui Parnas al muzelor și al iubirii pure, în vreme ce oamenii simpli ai cetății se exprimă în proză. Dar de aici și pînă la compoziția pe cît de savantă pe atît de vie spectacolului, se întinde calea unei creații coregrafice de amplă construcție și rafinat argument poetic. Dragostea apare aici ca mobil al creației universale și rațiune a existenței, de la sensurile ei grave, profunde, la jocurile nevinovate dar pasionate ale iubirii și pînă la persiflare, la umorul șarjat. Simbolul atît de sugestiv al florii lui Puck, este acela al iubirii arzînde, benefice, biruitoare, pe deasupra tuturor încurcăturilor, a opreliștilor. John Neumeier este în egală măsură un dramaturg constructor și un maestru coregraf de puternică și nuanțată sugestie a imaginii. Este o sugestie care operează diferențiat, pe registre polifone, în adîncimea spațiului, dar ea operează constructiv și în timp, pe volutele mari ale spectacolului gîndit ca un complex funcțional amplu, viabil. De aici, de la nivelul prespectivei integratoare și pînă la acela al unicității gestului, articulațiile întregului cunosc adesea fizionomii de o ingeniozitate coregrafică surprinzătoare ; am în vedere, de exemplu, somnul Titaniei protejată de lianele de brațe ale spiridușilor din suita ei. Alteori, compoziția gestuală pare că eludează legile firești ale gravitației ca rezultat al unei speciale incidențe a unghiurilor mișcării. Și dacă demersul coregrafului este suveran la nivelul concepției, la nivelul realizării propriu-zise operant devine spiritul de echipă, disciplina conștientă și prin aceasta eficientă a membrilor ansamblului. Și aceasta pentru că avem de a face cu un ansamblu-vedetă și nu cu un ansamblu de vedete. Să nu înțelegem că acest admirabil spirit de echipă atenuează individualitatea dansatorului ? Nicidecum ! o presupune și o luminează în mod funcțional. Ne-o demonstrează evoluția unor artiști, personalități de proeminența lui Kevin Haigen (Puck) — în egală măsură actor, atlet și dansator, aflat în compania lui François Klaus (Oberon) sau Lynne Charles (Titania), ambii dezvoltînd o caligrafie impecabilă a gestului. Sugestivă și aerată în marea ei simplitate a apărut și scenografia semnată de Jürgen Rose. Desigur, anume gusturi puriste pot reproșa spectacolului *Visul unei nopți de vară* lipsa unei concepții coregrafice unitare, anume lungimi „sublime" de contemplare a mișcării în sine. Nu pot fi însă puse sub semnul întrebării forța și unitatea dramaturgică a acestui amplu spectacol, susținerea poetic înfiorată a gestului.

★ ★
★

UN ANSAMBLU TÎNĂR, CONTINUATOR AL UNEI SECULARE TRADIȚII

Cele două concerte pe care Orchestra soliștilor suflători din Detmold — ansamblu aflat sub conducerea lui Jost Michaels, le-a prezentat la București au constituit fără putere de tăgadă un argument ferm în favoarea ideii că tradiția ansamblurilor de suflători este în continuare viabilă în spațiul culturii germane ; se cunoaște, în acest sens, faptul că acestea exercită un puternic element de legătură între arta profesionistă și cea amatoare, că în virtutea acestui fapt se exercită o puternică acțiune educativă la nivelul păturilor celor mai largi ale populației.

Ansamblul de suflători din Detmold este compus din tineri instrumentiști studenți sau de curînd absolvenți ai Academiei de muzică din acest oraș. Este un fapt notabil ce imprimă interpretării o reală prospețime alături de sensul unei anume perfectibilități pe care Jost Michaels o urmărește cu o scrupulozitate ce are rolul unui demers muzical pedagogic de foarte bună calitate. Mă refer la sesizarea acelui inconfundabil specific al ansamblurilor de suflători relativ mari, specific ce îmbină virtuțile genului cameral cu cele ale genului simfonic — este vorba de admirabila interpretare a *Serenadei în Si bemol major* de Mozart, supranumită *Gran Partita,* pentru lemne „a due", 4 corni și contrabas. De altfel, întregul program Mozart a dezvăluit o bună cultură a stilului, o viabilă stăpînire a acestuia în afara oricărei tentații a reconstituirii de tip muzeistic, rigid. Sînt aspecte pe care le-am recunoscut și în cel de al doilea concert al formației, programul incluzînd lucrări de un specific apropiat celui de serenadă dar foarte diferite din punct de vedere stilistic : Dvorak, Jaques Ibert, Mendelssohn-Bartholdy și Richard Strauss.

Desigur lucrarea acestuia din urmă celebra *Suită-serenadă în Si bemol major op. 4* s-a bucurat de un interes special din partea publicului, interes susținut de calitatea specială a interpretării care a pus în valoare atît densitatea simfonică a scriiturii în *Introducere* și *Fugă* cît și transparența camerală a sonorității în *Romanță.* Soliștii suflători din Detmold au avut posibilitatea de a demostra că sînt realmente un ansamblu ce dobîndește treptele

unei maturități artistice demne de bogata tradiție a școlii germane a interpretării la instrumentele de suflat.

DUMITRU AVAKIAN

RECITAL DE SONATE CHRISTOPH HENKEL—VIOLONCEL BENEDIKT KOEHLEN—PIAN

Stagiunea camerală ne-a prilejuit cunoașterea unui excelent cuplu din R. F. Germania : violoncelistul Christoph Henkel și pianistul Benedikt Koehlen. Rareori poate fi urmărită o asemenea totală dăruire, o asemenea pătrundere fină a sensurilor intime ale unor partituri de către un duo instrumental, încît recitalul celor doi vest germani, din 7 aprilie la Sala mică a Palatului, a constituit o adevărată revelație. În afară de faptul că cei doi parteneri cîntă totul pe dinafară, lucru rar, aproape unic, în practica muzicii de cameră, (am mai ascultat Quartetele „Smetana" și „Janacek" din R. S. Cehoslovacă cîntînd fără partitură), pătrunderea în substanța sonoră era atît de profundă, detașarea de materia muzicală spre înălțimile artei sunetelor era atît de vizibilă, încît am avut senzația că acest recital a constituit un adevărat etalon al zborului spre perfecțiunea artistică. Acești doi tineri talentați (Henkel are 34 ani, Koehlen 35 ani), de formații profesionale temeinice — Henkel a studiat la Heidelberg apoi în S.U.A. cu Janos Starker la Universitatea din Indiana, fiind doi ani asistentul acestuia, Koehlen a studiat la Conservatorul din Mannheim și este docent la Conservatorul „Richard Strauss" din München — de temperamente deosebite, s-au întîlnit în mod fericit pe acest teren elevat, găsind acel numitor comun necesar, obligatoriu al interpretării de ansamblu în care se topesc veleitățile solistice, se întrepătrund personalitățile, concepțiile.

Am urmărit cu satisfacție măiestria, bravura, remarcabila muzicalitate și tehnica impecabilă, frumusețea sunetului, linia frazării, acel legato atît de rîvnit, la violoncelistul oaspete (cîntă pe un instrument Andrea Guarneri) ; sinceritatea, tehnica strălucitoare, simțul culorilor, gestica spectaculoasă a acestui captivant pianist ; la amîndoi, inteligența pătrunderii muzicii, bucuria trăirii și a comunicării. Se poate vorbi, în acest substanțial recital de sonate, de stiluri și epoci diferite, de la Beethoven la Franck și Britten, de un adevărat „summum" al dimensiunilor interpretative camerale.

Alături de cei ce i-au ascultat și aplaudat, cu totală admirație, am plecat cu dorința de a-i reasculta și de a nu păstra doar amintirea unei „rara avis".

CVINTETUL „CONCERTINO" LA ANIVERSAREA UNUI DECENIU DE ACTIVITATE ARTISTICĂ

Oricine urmărește — cu un ochi atent și receptiv la înnoirile vremurilor noastre — efervescența camerală nemaiîntîlnită la noi, din ultimii 10—15 ani, nu poate să nu sesizeze semnificația majoră a acestei activități muzicale. Cuprindem, cu ochii momentului, dimensiunile vaste ale acestei mișcări artistice interpretative contemporane, fenomen cu largi implicații asupra tuturor laturilor artei sunetelor. Multilateralitatea cerințelor culturale artistice din ultimul deceniu și jumătate a dus la apariția și afirmarea unor formații de cameră, confirmate la scurt timp după debut de practica vieții de concert. Înființat în urmă cu un deceniu, din dorința componenților săi, toți excelenți instrumentiști din orchestra simfonică a Filarmonicii „George Enescu", de a lumina zone repertoriale mai rar prezentate sau chiar inedite, Cvintetul „Concertino" este astăzi una dintre formațiile noastre foarte apreciate, suind, cu fiecare apariție, pe trepte interpretative superioare, în istoria sa de un deceniu.

65 de concerte în țară și peste 75 în afara granițelor ei, — în R.D. Germană, Italia, R.S.F. Iugoslavia, Spania, U.R.S.S., prezentă în importante festivaluri de gen, înregistrări la Radio și apariții la Televiziune, ca și discurile Electrecord — iată un bilanț fructuos și numai cifric, care a impus acest eminent grup de soliști, reuniți în formația „Concertino".

De la debutul de acum 10 ani, cînd ansamblul se profila pe reliefarea unor pagini din barocul englez, francez, italian, german, „Concertino" își extinde preocupările repertoriale, abordînd treptat comori ale muzicii clasice — Haydn, Mozart, Beethoven, ale romantismului — Schubert, Brahms, precum și muzica contemporană. Enescu, Andricu, Paul Constantinescu, Myriam Marbé, Dan Constantinescu, Dumitru Bughici, Ștefan Zorzor, nume de rezonanță în componistica românească au intrat definitiv în patrimoniul acestui excelent ansamblu de cameră. Fiecare membru al formației (Virgil Frîncu — flaut, Avy Abramovici — vioară, Vasile Ioan — violă, Tiberiu Ungureanu — violoncel, Nicolae Licareț — clavecin, orgă, pian) este un maestru, cu o tehnică impecabilă, cu un sunet pur și de calitate, cizelînd cu o claritate fără reproș, fiecare sunet, fiecare frază muzicală. Omogenitatea și coloritul strălucitor al sonorității, rafinamentul concepției interpretative ,rezultante ale contopirii celor 5 personalități distincte într-un tot armonios, propulsează ansamblul către zonele greu de atins ale perfecțiunii.

La aniversarea unui deceniu de activitate, dorim acestui grup cameral de înaltă clasă artistică, o prezență statornică și de succes total

în peisajul național, împliniri prestigioase pe tărîmul elevat al culturii muzicale românești.

SUZANA ZUPPERMAN

LAUREAȚI AI CONCURSURILOR INTERNAȚIONALE — VIOLONCELISTA ALEXANDRA GUȚU

Alexandra Guțu este o artistă cu excepționale însușiri și ultimul său recital de la Sala Mică ne-a reîntărit această convingere. Din păcate, cariera sa se desfășoară mai mult la Timișoara sau la concursurile și turneele la care participă în străinătate, astfel că o vedem mult prea rar în București. Cazul Alexandrei Guțu este cel mai nimerit prilej pentru a face, deschis, o afirmație ce vizează întreaga noastră viață muzicală și anume : elementelor de excepție trebuie să li se acorde un tratament de excepție, cu alte cuvinte unor artiști de talia Alexandrei Guțu (și se mai pot cita alte cîteva exemple) e necesar să li se creeze locurile de soliști pe care le merită, fie pe lîngă o Filarmonică, fie într-un corp anume constituit și care să cuprindă elita instrumentiștilor români indiferent de vîrstă. Astfel asistăm la o situație paradoxală în care tineri interpreți de valoare internațională sînt de drept soliști — și participă la viața muzicală ca atare — iar în fapt sînt fie profesori la liceele de muzică, fie instrumentiști în orchestrele simfonice, cu toate implicațiile ce decurg de aici și în special ale unor eforturi suplimentare ce duc în ultimă instanță la pierderea treptată a puterii de muncă sau a entuziasmului, ambele necesare în cel mai înalt grad unui artist.

În recitalul de care vorbeam Alexandra Guțu a prezentat un program de aleasă muzicalitate (Beethoven, Serafim Antropov, Șostakovici), într-o inspirată formă artistică. Căldura și puritatea sunetului, lirismul vibrant al frazării — ca o trăsătură distinctă și personală —, delicatețea unor momente dar și forța și tensiunea altora, o dezinvoltură neobișnuită în cîntat, iată doar cîteva trăsături care mai mult schițează decît ne pot reda imaginea vie a manierei interpretative a Alexandrei Guțu. Orice comentariu este desigur sărac, cît de amplu ar fi el, și nu încercăm aici decît să trezim curiozitatea și dorința de a o asculta pe scenă pe Alexandra Guțu, în rîndul acelora care n-au făcut-o încă pînă acum.

TREPTELE AFIRMĂRII ARTISTICE

Marin Cazacu este unul dintre reprezentanții cei mai talentați ai noului val din școala românească de violoncel, școală cu o bogată și ilustră tradiție. Ceea ce mi se pare în mod deosebit frumos la Marin Cazacu ține de sonoritatea sa, de o mare cantabilitate, de expresivitatea plină de căldură, de legato-ul în desfășurarea liniei melodice, în fine de amploarea și calitatea intrinsecă a sunetului său.

Ultimul recital de la Sala Mică i-a pus în evidență cu prisosință această calitate, mai ales în părțile lente din *Suita a VI-a în Re major* de Bach și *Sonata în Mi major* de Francoeur. A surprins însă preocuparea vizibilă pentru rezolvarea unor pasagii, grele într-adevăr, și o oarecare dificultate în a le birui, ceea ce scădea din păcate meritul artistic al întregului. Nu-mi aduceam aminte să fi avut astfel de probleme în recitalurile anterioare și înclin să cred că era mai degrabă vorba de o lipsă de formă în ziua respectivă. Ultima piesă, *Sonata a II-a în Fa major* de Brahms, era mai realizată sub aspectul echilibrului între părți și al finisajului în ansamblu. Și aici însă se vădea o anumită insuficiență în susținerea tensională a desfășurărilor.

Insist asupra unui aspect oarecum paradoxal al cronicilor de la această rubrică : cu cît analiza relevă mai atent unele deficiențe, care ar putea fi trecute cu vederea în multe alte cazuri, cu atît mai mult semnifică o atenție ce denotă implicit calitatea celui care e subiectul cronicii și care merită acest efort. Iată deci și explicația în cazul lui Marin Cazacu : are toate șansele să devină un violoncelist de clasă și atunci orice apreciere trebuie să țină seama de toate aspectele, și bune și rele, iar severitatea înseamnă o sinceritate absolut necesară.

✦ ✦ ✦

Tînăra violonistă Dana Rogozea a debutat la „Treptele afirmării" într-un recital la Studioul Ateneului, cu un program ambițios : Olah, Bach, Brahms și Paganini. Emoțiile debutului s-au văzut mai ales în Bach (*Preludiu, Louré* și *Gavota* din *Partita a III-a*), dar pînă la urmă Dana Rogozea s-a săpînit, reușind să se prezinte mult mai aproape de valoarea sa reală în *Sonata a III-a în re minor* de Brahms.

Dana Rogozea este o violonistă cu o tehnică robustă ca urmare a unei buni școli și a deprinderii corecte a meșteșugului. Sonata de Brahms releva în plus o cursivitate a liniei și o tensiune în cîntat proprie unei sensibilități pe care tînăra violonistă o are și o poate exprima, în același timp. Notabilă a fost și preocuparea interpretei de a exploata un registru mai larg de nuanțe și de a afla o manieră de arcuș adecvată frazei.

O mai mare experiență scenică i-ar permite fără îndoială etalarea și altor calități.

DAN SCURTULESCU

Rîmnicu Vîlcea
Festivalul „Tinere talente"

Cea de a doua ediție a festivalului vîlcean „Tinere talente" — festival dedicat cauzei promovării tinerilor interpreți din instituțiile muzicale de învățămînt ale țării, a marcat în acest an o etapă calitativă nouă, etapă ce se reflectă atît în planul împlinirilor artistice cît și în cel organizatoric ; am în vedere, în primul rînd, participarea mai largă a tinerilor interpreți provenind din cele trei conservatoare ale țării precum și a celor ce studiază la Liceul de artă din Craiova alături de colegii lor proveniți de la Liceul „George Enescu" sau școala generală de muzică și arte plastice nr. 5 din Capitală.

În mod cert se poate afirma că nivelul general al altitudinilor artistice la care s-au desfășurat manifestările festivalului constituie un reflex firesc al calității deosebite a învățămîntului nostru muzical, al strădaniilor permanente pe care le depun zi de zi profesori și elevi pentru perfecționarea, profesionalizarea și promovarea talentelor noastre. Este, în mod evident, o angajare patriotică de mare răspundere pe care toți factorii responsabili o au față de acest fond de aur pe care îl reprezintă bogăția talentelor muzicale — artistice de la noi din țară.

Revenind la aspectele concrete ale festivalului vîlcean desfășurat la sfîrșitul lunii aprilie, trebuie să apreciem larga deschidere repertorială a acestuia fapt ce atestă nivelul elevat al culturii profesionale a tinerilor interpreți.

Cele trei seri de muzică au prezentat o largă panoramă a stilurilor muzicale începînd cu Splendorile Barocului muzical în școlile italiană, franceză, germană și transilvăneană ale secolului al XVII-lea și continuînd cu creații de vîrf aparținînd clasicismului, romantismului sau secolului nostru în creația românească și universală.

Lăsînd la o parte evoluția cîtorva vîrfuri interpretative asupra cărora mă voi referi ulterior, trebuie să subliniez chiar de la început nivelul special la care s-a situat prezența interpreților suflători ; și cred că se poate trage concluzia — iar precedente de excepție există în vremea din urmă — că, alături, de școala românească de pian și cea de vioară, școala interpretării la instrumentele de suflat prezintă în vremea din urmă un contingent valoros de tineri artiști ce se impun treptat și sigur în viața muzicală a țării și în afara granițelor ei. Iar în această privință nu cred că exagerez afirmînd că toți instrumentiștii suflători prezenți în festival își vor găsi, în următorii ani, un loc important în viața noastră de concert. Mă refer la clarinetiștii Florin Olmazu și Ovidiu Căplescu, primul — posesor al unui ton de aleasă puritate, cel de al doilea — dezvoltînd o strălucire sonoră de reală stabilitate interioară, la flautiștii Dorin Nicoloiu — inteligent ordonator al frazei muzicale și Sandu Naghi — o prezență sensibilă atent orientată, la cornistul Petru Gîscă — una dintre frumoasele surprize ale festivalului în ceea ce privește ținuta stilistică aliată bogăției tonului, la trompetistul Petre Nancu — stabilind muzicii dimensiuni evocatoare, la foarte tînărul trombonist Viorel Simoiu — o speranță promițătoare a școlii noastre interpretative.

Dintre prezențele violonistice, remarcabile au fost acelea datorate lui Călin Mircea dotat cu o luciditate sensibilă, Alexandru Cioacă — dezvoltînd o trăire ardentă ce se cere în continuare atent supravegheată, Laurențiu Năsturică — deținător al unei palete coloristice subtil nuanțate, Odette Creangă — arcuind cu o autentică motivație interioară, tensiunea frazei muzicale ; apreciați în aparițiile anterioare de excepție atît Delia Bugarin cît și Andrei Roșianu nu au găsit, c această dată, mijloacele unei ac modări convenabile la condiții de lucru într-o sală cu o acusti modestă. Este un aspect pe ca violistul Viorel Tudor l-a dep șit prin mijloacele unei abordă metodice, inteligente. Notabilă fost și prezența celor doi violo celiști, Victor Popescu — de ceastă dată prea puțin generos expresie, deși atent cu amănu tele de ordin stilistic, și Mihn Croitoru — o importantă prom siune asupra căreia așteptăm oc zii să ne pronunțăm în viito Dintre aparițiile pianistice, int resante au apărut cele ale Judi hei Gabos operînd cu o gîndi muzicală clară, sau Ludwig T mescu supralicitînd, poate, mod prea pronunțat aspectul p sional al demersului interpretati cea a Irinei Bughici aducînd consistență, o concentrare expr sivă impresionantă, sau cele d torate lui Gerard Cademcian Valeriu Rogacev.

Trebuie, indiscutabil, reliefa dintre momentele de autentic i teres ale festivalului, prezen cuplului pianistic al fraților Ele și Andrei Vieru, conduși — realizarea primei părți a *Sona pentru două piane și percuție* Bela Bartok — de bagheta di jorului Paul Staicu ; o adapta mai atentă la condițiile acusti ale sălii, ar fi sprijinit, și în cest caz, calitatea realizării nale.

În ceea ce privește momente ce, prin semnificația lor, se dică la nivelul unor veritabile venimente ale actualei ediții festivalului, trebuie, cred, sub niată evoluția sopranei Lilia Bizineche a cărei versiune da unor pagini mai puțin cunoscu ale compozitorului transilvăne Gabriel Reilich, a excelat pri tr-un suveran firesc al expresi realizat în deplina conștiință datelor stilului baroc. La aceas se adaugă ținuta intelectuală i presionantă, de subtilă grație i terioară, a pianistului Andrei T năsescu, ca și sensul rafinat colaborării camerale pe care

esta îl dezvoltă în relaţia cu un nstrumentist atît de complet cum ste contrabasistul Dorin Marc.

Nu putem încheia aceste rînuri fără a menţiona prezenţa în estival în cadrul unei audiţii peciale a foarte tinerilor vîlceni ianişti, ce studiază la Liceul de rtă „George Enescu" din Bucueşti : Monica Răguşitu, Simona căunaş, Margareta Ichim şi Luia Borac, ca şi prezenţa ocrotiare, de mare ţinută artistică a rofesorilor pianişti Elena Cosma, lma Peter şi Sorina Dobrescu are i-au însoţit pe tinerii interreţi. Salutară şi, în adevăr feriită, a apărut — în contextul aestei suite de manifestări — apaiţia formaţiei braşovene de muică barocă „Cantus Serenus" mpusă din muzicieni pasionaţi, e aleasă dăruire.

Şi, nu putem să nu remarcăm n această perspectivă că, Asocia-a Oamenilor de Teatru şi Muică, Colegiul Criticilor Muzicali, u sprijinul Consiliului Culturii i Educaţiei Socialiste ca şi al oranelor locale de partid şi de stat, u realizat un veritabil eveniment n viaţa artistică a ţării, o lăudailă acţiune de promovare şi cuoaştere largă a celor mai tineri nterpreţi muzicieni, susţinătorii e mîine ai vieţii noastre muziale.

DUMITRU AVAKIAN

Piatra Neamţ
Festivalul „Tineri dirijori"

O primă ediţie, anul trecut la îrgu Jiu, o a doua anul acesta 5—7 mai) la Piatra Neamţ, încep ă dea contur unei iniţiative geeroase a Colegiului criticilor muicali din cadrul A.T.M.-ului, sub gida Consiliului Culturii şi Eduaţiei Socialiste şi cu sprijinul omitetului judeţean de cultură educaţie socialistă — Neamţ şi orchestrei simfonice din Bacău, azdele acestei ultime ediţii. Cele ouă festivaluri de pînă acum -au propus în primul rînd o trere în revistă a tuturor forţelor irijorale tinere, oferind unora prilejul de a debuta la pupitrul unei orchestre simfonice şi altora certitudinea consacrării ca dirijor. Viitoarele ediţii vor trebui însă întîi să-şi restrîngă numărul invitaţilor, făcînd o selecţie necesară, pentru că numai astfel un festival poate da girul autorităţii sale tinerilor participanţi, sprijinindu-le şi consolidîndu-le afirmarea.

Festivalul de la Piatra Neamţ s-a desfăşurat în trei seri structurate pe trei teme, cuprinzătoare ca arie stilistică : „Beethoven — contemporanul nostru", „Noua tinereţe a romantismului" şi „Ramificaţii folclorice în creaţia muzicală românească", ale căror programe au fost susţinute de Radu Chişu, Marian Didu, Maria Nistor, Theodor Romaşcanu, Aurelian O. Popa, Petru Andriesei, Alexandru Iosub, Marin Soare, Nicolae Racu, Dorin Frandeş, Emil Aluaş, Viorel Ardeleanu şi Radu Ciorei.

O analiză detaliată a fiecărei prezenţe în parte ni se pare nu numai dificilă ci şi neconcludentă; cei pe care i-am numit mai sus sînt, cu puţine excepţii, la începutul unei evoluţii cu o desfăşurare de multe ori contradictorie şi a cărei finalitate nu poate fi prevăzută cu certitudine datorită lipsei de continuitate în activitatea dirijorală. Cu alte cuvinte, Festivalul „Tineri dirijori" reactualizează o mai veche antinomie între valoarea potenţială a talentelor dirijorale şi posibilitatea dezvoltării lor fireşti în situaţia în care contactul cu o orchestră simfonică este sporadic, în cele mai multe cazuri. Dacă ar fi să privim ca o competiţie această desfăşurare de forţe dirijorale tinere (şi de fapt o facem, involuntar chiar) trebuie să mărturisim că cei cîţiva care practică efectiv dirijoratul, de mai mult sau mai puţin timp, se situează înaintea colegilor lor, tocmai datorită unei experienţe mai mari.

Implicit se ridică şi problema şcolii dirijorale şi, din nou, a continuităţii ei. Iată un exemplu : la Conservatorul bucureştean în ultimii treizeci de ani, dacă nu chiar mai mult, profesori de dirijat au fost Constantin Silvestri şi Constantin Bugeanu, fără însă a acoperi în întregime acest interval de timp. Cei care nu i-au avut ca profesori au încercat să înveţe singuri şi în cadrul unor scurte cursuri iniţiate în diverse centre muzicale internaţionale, ceea ce este cu totul insuficient, chiar dacă au fost susţinuţi de o mare pasiune şi voinţă de perfecţionare. Dirijatul nu este totuşi o muncă de autodidact ci necesită imperios o şcoală cu tradiţie şi autoritate, ba mai mult, prezenţa unei personalităţi dirijorale ca profesor pentru că numai astfel se pot forma noi dirijori. Pe lîngă o cultură generală şi profesională de amplitudine, dirijatul presupune şi un limbaj specific ale cărui elemente prezintă un grad accentuat de dificultate şi fac cu atît mai anevoioasă însuşirea lor corectă. În cariera dirijorală este de dorit desigur şi ca experienţa dobîndită în cadrul unei practici instrumentale curente să constituie premisa accederii la multiplele cunoştinţe teoretice. Putem vorbi şi de pericolul pe care-l reprezintă, mai ales la tineri, clişeele dirijorale, inevitabile pentru început dar care trebuie să facă repede loc preocupării de a-şi forma o manieră proprie ce ţine seama de datele individuale, atît tehnice cît şi spirituale ; putem vorbi de multe alte probleme, atît specifice cît şi cu caracter general, dar credem că reiese clar pînă acum că arta dirijorală este cea mai complexă artă interpretativă şi cel care i se dedică trebuie să posede calităţi deosebite. Poate că acest punct de vedere explică şi faptul că sînt mult mai puţini tineri dirijori relevabili decît tineri violonişti, pianişti, clarinetişti, oboişti, cîntăreţi etc., afirmaţi deja cu autoritate pe plan internaţional.

Cu atît mai mare ni se pare deci meritul Festivalului de la Piatra Neamţ care se străduie — dacă nu să împlinească această lacună, ceea ce i-ar fi imposibil — să suscite un schimb de opinii, un interes major pentru problema viitorului artei dirijorale în ţara noastră şi poate chiar să sugereze unele soluţii de perspectivă.

În încheierea acestor sumare consideraţii trebuie să amintim contribuţia orchestrei simfonice

din Bacău la reușita manifestărilor Festivalului de la Piatra Neamț, orchestră relativ tînără dar care se afirmă din ce în ce mai mult în viața muzicală, un colectiv artistic în notabil progres și care împreună cu celelalte orchestre simfonice din întreaga țară, îndeplinesc un rol educat demn de laudă.

DAN SCURTULESC

Dialoguri ale muzicienilor cu artiștii amatori pe meleagurile Petrodavei

Cea de a II-a ediție a Festivalului „Tineri dirijori" care a avut loc la Piatra Neamț în zilele de 5—7 mai a fost inclusă în ampla suită de manifestări cultural-artistice . prilejuite de bimilenara existență a Petrodavei.

Cadrul special al acestui festival și preocuparea consecventă a Colegiului Criticilor muzicali de pe lîngă Asociația Ooamenilor de artă din Instituțiile Teatrale și Muzicale a făcut ca această acțiune să fie amplificată cu o întreagă gamă de manifestări cu implicații muzicale.

Atelierul dezbatere cu tema „Tineri dirijori, tineri muzicieni, față în față cu publicul tînăr" a realizat un fructuos schimb de gînduri, un autentic și sincer dialog între public și interpreți.

Colegiul Criticilor muzicali a avut încă o dată ocazia și revelația de a dialoga cu un public tînăr, avizat și interesat de a pătrunde profundele sensuri ale sunetelor muzicale.

Și astfel, roadele unui deceniu de stagiuni simfonice permanente susținute de Filarmonica „Moldova" din Iași și tot atîția ani de „Vacanțe muzicale" aveau să-și găsească strălucite exprimări în interesul cu care tînărul public din Piatra Neamț a umplut sălile în cele trei seri de concerte, dar ceea ce a impresionat în mod deosebit a fost competența cu care acesta s-a angajat într-un dialog cu membrii Colegiului Criticilor muzicali.

Depășind faza contemplării, auditorii se arătau preocupați de a cunoaște complexul fenomen al creației și interpretării muzicale cu toate implicațiile sale, manifestîndu-și chiar și unele gînduri și sugestii privind formele și modalitățile prin care muzica ar putea fi mai bine înțeleasă.

A urmat apoi o interesantă manifestare în care artiști amatori locali au prezentat cîteva momente unde entuziasmul dublat de talent a contribuit la cunoașterea directă a principalilor animatori ai vieții muzicale de pe meleagurile județului Neamț.

Ne-au reținut atenția Corul din Podoleni dirijat de Vasile Radu, înființat în urmă cu 50 de ani care la cea de a II-a ediție a Festivalului național „Cîntarea României" a obținut premiul al III-lea, avînd în componență țărani cooperatori și cadre didactice, poi „Corul de cameră al sindic tului învățămînt din Roman", d rijat de prof. Dan Alexandru Orchestra de cameră a Liceul „Petru Rareș" din Piatra Near dirijată de prof. George Grig rică.

Semnificative pentru sensuri majore ale acestui complex manifestări ni s-au părut cuvi tele lui Gheorghe Bunghez, pr ședințele comitetului județean cultură și educație socialistă Neamț, care printre alte se exprima astfel: „Festiv lul acesta este nu num un semn de interes, ci și o co firmare a receptivității dobîndi și motivate, nu un „dat" ci drept al celor ce pe aceste m leaguri și în primul rînd tine l-au dobîndit pe baza însuși conștiente a îndemnurilor adr sate de tovarășul Nicol Ceaușescu, de a-și îmbogăți r conținut orizontul de cunoaște științifică și culturală, de a pr lua moștenirea înaintașilor, de crea noi valori și de a le transm generațiilor viitoare".

ȘTEFAN CĂRĂPĂNCEA

DOUĂ TITLURI DE CARTE SEMNATE DE GRIGORE CONSTANTINESCU

Apariţia la un interval relativ scurt de timp a celor două cărţi de muzicologie consacrate studiului operei, mai precis, elementului „melodie" din operă, *Cîntecul lui Orfeu* (Colecţia Clepsidra — Editura Eminescu — Bucureşti, 1979) şi *Diversitatea stilistică a melodiei în opera romantică* (Editura Muzicală — Bucureşti 1980), purtînd semnătura apreciatului muzicolog dr. Grigore Constantinescu, constituie o îmbogăţire substanţială a cercetărilor din acest domeniu atît de vast, şi, totodată, un prilej pentru marele public de a pătrunde într-o lume apropiată lui şi extrem de mult iubită. Deschizînd *Cîntecul lui Orfeu*, pe prima filă ne reţine atenţia o formulare în acest sens : „Un spectacol de operă ! Ce poate fi mai fascinant pentru iubitorul muzicii decît această măiastră îmbinare între poezie şi muzică, această întîlnire a dramei sau comediei cu limbajul sunetelor ?"

Pornind la un îndelungat periplu prin grandiosul spectacol de operă universal, condus de un crez adevărat în puterea acestui gen, Grigore Constantinescu are darul, printr-un stil elevat şi curgător, în acelaşi timp foarte explicit şi documentat, să captiveze atenţia cititorului şi să-l transpună în lumea faimoaselor reuşite sau a marilor eşecuri din cele aproape patru secole de viaţă a operei extrem de controversată, dar atît de valoroasă şi necesară pentru spiritualitatea umană.

Desprinderea elementului principal din creaţia de operă — melodia — acceptînd că „există o artă a melodiei de operă", a însemnat aflarea secretului expresivităţii genului deoarece melodia este cea care conţine explicaţiile tuturor comportamentelor personajelor, începînd cu teatrul mozartian unde reprezintă „cheia caracterizărilor psihologice". Desigur, nu trebuie generalizat deoarece în opera secolului XX, şi chiar mai înainte, pornind de la Wagner, alţi parametri muzicali încep să domine, cîştigîndu-se mult în expresie, în conţinut şi bineînţeles în tehnica de lucru.

Revenind la mersul istoric pe care ni-l propune cartea, interesante apar tratarea operei de concert, consideraţiile cu privire la operele mozartiene cît şi figura, „singuratică" în tot acest peisaj, a lui Beethoven. Dar ajungînd pe tărîmul operei romantice, unde Beethoven a avut un cuvînt greu, muzica germană deschide drumuri noi, iar „bel-canto"-ul operei romantice italiene atribuie noi valenţe dezvoltării genului. Autorul se arată a fi un desăvîrşit cunoscător al acestei opere şi un fin observator al fenomenului în totalitatea lui.

Poezia şi tezaurul folcloric, apariţia şcolilor naţionale au dus la „împlinirea melodiei romantice". Dacă latura poetică aduce lumină în creaţia impresionistă, cîntecul popular constituie dimensiunea esenţială a şcolilor naţionale şi în secolul XX.

Referirile la opera românească sînt concentrate şi de esenţă. Tabloul căutărilor unei melodii moderne şi al supravieţuirii genului apare optimist, datorită acestui crez în puterea melodiei, făcîndu-l pe autor să afirme :„teatrul liric îşi continuă existenţa şi îşi atrage admiratorii, generaţie de generaţie, prin farmecul inefabil al melodiilor sale. Unele le cunoaştem, altele aşteaptă încă descoperirea lor prin profunda înţelegere a capodoperelor".

Ca o continuare firească a preocupărilor pe tărîmul operei şi a fixării atenţiei asupra elementului melodic este apariţia cărţii *Diversitatea stilistică a melodiei în opera romantică*. Aici cercetările în privinţa melodiei şi a corelaţiei acesteia cu celelalte elemente care concură la crearea unei lucrări muzicale sînt mai profunde.

Introducerea ne prezintă un peisaj documentat al romantismului ,acest lucru fiind binevenit în fixarea cadrului de analiză dînd cărţii şi o dimensiune din punct de vedere istoric. Apoi o schemă ingenioasă de tratare a melodiei în contextul celorlalţi parametri şi în relaţie cu aceştia ne introduce în analiza propriu-zisă. În corelaţia „melodica-ritmica" găsim interesant exemplul din *Traviata* de Verdi atît prin simetria metrică cît şi prin formulele caracteristice care se impun prin periodicitatea lor. „Melodica-armonia" este o privire asupra evoluţiei armonice de la Rossini la Wagner cu insistenţă asupra lui Verdi şi a compozitorilor ruşi, arătîndu-se pătrunderea relaţiilor modale cu implicaţii în armonie şi melodie. În „melodica-polifonia" autorul subliniază absenţa la început a polifoniei în opera italiană, iar mai apoi apariţia ei la Verdi, în *Falstaff*. În schimb, prezenţa acestei relaţii în opera germană este un teren fructuos pentru analiză, creaţia lui Wagner constituind apogeul.

Trecerea la limbajul concret a impus analiza relaţiilor melodiei cu vocalitatea unde ne surprinde foarte bine apariţia mai tîrzie a vocilor grave şi funcţia lor expresivă care aduce modificări în construcţia melodică. În relaţia cu instrumentalismul, autorul relevă ideea de subliniere şi de sugestie „prin culoarea aliajelor timbrale" realizată „pe caracteristici instrumentale din zona cantabilităţii motivelor" şi totodată că factura timbrală cea mai apropiată de voce devine în romantism un procedeu de conţinut. „Melodica-dinamica" şi „melodica-agogica" aduc idei valoroase, tot aşa precum şi capitolele care se referă la formă şi poetică. Însă încununarea analizei o constituie legăturile în zona stilisticii avînd climaxul în personalitatea creatorului — „dimensiune definitorie a creaţiei", cu implicaţii de ordin social : „Acordăm, pe drept cuvînt, melodicii primatul în relaţia cu publicul, datorită faptului că prin această dimensiune se stabilesc cele mai directe contacte".

Faptul că aceste cărţi ale lui Grigore Constantinescu se adresează atît specialiştilor cît şi marelui public constituie o binevenită apariţie şi încă o certitudine în calitatea muzicologiei noastre.

HORIA ŞURIANU

De peste hotare

Zilele muzicale ale Republicii Democrate Germane

Timp de o săptămînă, Berlinul a găzduit tradiţionala manifestare „Zilele muzicale ale Republicii Democrate Germane". Alternînd cu Bienala, consacrată muzicii contemporane, Zilele muzicale au de asemenea în vedere acelaşi fenomen al muzicii noi, fiind însă orientate exclusiv spre muzica naţională de producţie recentă şi foarte recentă. Acest bilanţ este dorit în primul rînd de Uniunea compozitorilor şi muzicologilor din Republica Democrată Germană — organizatorul acestui festival — dar şi de formaţiile concurente, venite din toată ţara în capitală, de interpreţi, de public, de mijloacele de difuzare în masă a muzicii. Este un bilanţ, apoi, al tuturor genurilor în care compozitorii şi-au încercat forţele, de la operă la vocal-simfonic, de la simfonic la cameral, de la cor la muzică uşoară.

Spectacolele de operă la care am asistat au fost, fără îndoială, ecoul preocupării constante a unora dintre creatorii germani de a participa la soluţionarea, pe plan mondial, a problemelor legate de teatrul muzical. De fapt, expresia „soluţionare" nu mai corespunde astăzi realităţii (ca în urmă cu cîteva decenii), căci reuşitele individuale, chiar şi foarte îndepărtate stilistic una de alta, concură la rezolvarea problemei, constituie soluţia însăşi. Dacă ar fi să ne referim numai la operele lui Paul Dessau *(Condamnarea lui Lucullus, Puntilla* — ambele după Brecht — *Lanzelot, Einstein)* el este compozitorul care, într-o nemijlocită conlucrare cu Brecht a urmat principiile teatrale ale acestuia, dar a ştiut totodată să confere operei ceea ce i se cuvine, ceea ce este cuprins în expresia de bun simţ „Lust am musizieren" („plăcerea de a face muzică"). Ultima operă a regretatului compozitor, *Leonce şi Lena,* ilustrează nu numai principiile amintite, ci se vrea şi un spectacol popular, de largă adresă. Recurge de aceea la un stil muzical simplu, sau mai curînd simplificat, urmele unui expresionism anterior fiind recognoscibile, şi la un subiect plin de vervă, încărcat de simboluri a căror „cheie" nu rămîne fără efect nici asupra spectatorului contemporan, subiect după piesa cu acelaşi nume a lui Georg Büchner, autorul care a fecundat, nu o dată, imaginaţia expresioniştilor.

Nebunul de Jourdain de Fritz Geissler, după o idee, trecută prin multe interpretări literar-dramatice şi muzicale (autorul numeşte opera o „rossiniadă") a lui Molière, din *Burghezul gentilom,* este un alt aspect al operei germane actuale care îşi caută drumul spre popular. Împînzită cu citate muzicale la modul parodistic, lucrarea pune accentul pe calităţile complexe ale interpreţilor (integrate şi coordonate de o regie, care, ca şi în cazul operei lui Dessau, lasă să se întrevadă înaltul prestigiu al şcolii regizorale a lui Felsenstein).

Din bogatele programe ale concertelor este realmente greu să desprinzi „reuşitele" căci, într-un fel sau altul, fiecare lucrare s-a reliefat pe linia măiestriei componistice. Astfel, generaţia maeştrilor a dovedit continuarea creatoare a tradiţiei (*Concertul pentru violă* de Ernst Hermann Meyer) dar şi însuşirea echilibrată a mijloacelor mai noi (*Piesă de concert pentru flaut şi orchestră* de Johann Cilensek). Din generaţiile mai noi, Gerhard Rosenfeld cu al său *Concert pentru violină şi orchestră nr. 2* (lucrare a cărei primă audiţie a avut loc la Bucureşti, cu cîţiva ani în urmă) şi Siegfried Matthus, cu poemul *Hyperion* pentru bas şi orchestră, după Hölderlin, au cucerit un temeinic prestigiu.

Nu au lipsit nici o seamă de lucrări cu caracter experimental (de pildă, un întreg concert de cameră de acest tip, în care s-a reliefat piesa, cvasi-aleatorică, creatoare de atmosferă, neaşteptată în soluţii — inclusiv prin efectele de parlato şi prin cele speciale ale instrumentelor — „Ochii sărmanilor", după Baudelaire de Sigfried Köller ; tot astfel, un concert coral, care a relevat variatele posibilităţi ale acestui vechi organism impunînd piese de Eberhardt Schmidt şi Paul-Heinz Dittrich). Chiar în cadrul concertelor simfonice s-a făcut remarcată, stilistic vorbind, deschiderea spre tehnicile noi, cel mai clar axată pe o astfel de atitudine fiind lucrarea lui Wilfried Krätzschmar „Explozii şi cantus" ce realiza, într-o formă deschisă, o expresivă opoziţie între un „informal" iniţial şi cîntul ce se insinuează treptat în structură.

În această întrepătrundere continuă de tendinţe şi stiluri se vădeşte creşterea viguroasă a muzicii compozitorilor germani din aproximativ ultimul deceniu. Îmbucurătoare este cu deosebire verva componistică a tinerei generaţii de creatori care, înaripată de dorinţa noului nu neglijează ceea ce ar putea duce la personalizarea stilului, un stil care, oricît de nou, nu vrea să rămînă dator unei influenţe sau alteia şi care, oricît de ataşat tradiţiei, nu o absolutizează, nu fetişizează o şcoală, scrisul unui maestru etc.

Zilele muzicale ale Republicii Democrate Germane au constituit nu numai o trecere în revistă a succeselor din ultimii ani obţinute de compozitorii naţionali, ci şi o adevărată sărbătoare a muzicii, căreia i-au dat strălucire cei mai de seamă interpreţi şi a fost omagiată de un numeros şi avizat public.

Dr. GHEORGHE FIRCA

NOUVELLES MUSICALES
DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations
de l'Union des Compositeurs
de la République Socialiste de Roumanie

Dr. VASILE TOMESCU

MUSICA DACO-ROMANA

SYRINX*

„Mais le véritable instrument national est le „naï", qui n'est autre que la flûte de Pan de la Grèce antique"

Harry Halbreich, La musique roumaine /.../ *dans* La musique *(Ouvrage publié sous la direction de Norbert Dufourcq, Larousse, Paris pp. 259—260).*

Le terme *syrinx,* σῦριγξ, désigne en général la *Syringa Panos,* flûte de Pan ; pourtant, l'identité n'est justifiée que lorsqu'il s'agit de la *syrinx polycalame,* la *monocalame* étant un tuyau bouché *(fistula),* sans anche (l'air étant insufflé par le bord de l'orifice supérieur), au son doux, un peu sifflant.

Les termes thraces (et grecs) proches du terme grec σῦριγξ, mentionnés dans

HESYCHII ALEXANDRINI LEXICON

"σδύρβή αύλός [flûte] συρβήνη [bruit, vacarme, tapage] αύλοθηκη, συρβηνύς [homme bruyant, tapageur] αύλητής [joueur de flûte] Κρατινος [auteur de comédies qui emploie le mot (σάρβη) ἐν Θράτταις dans la pièce [comédie] *Les femmes thraces* ou le mot (σάρβη) apparaît chez le κρατῖνος dans la comédie *Les femmes thraces*" sont peut-être, suivant l'opinion de W. Tomaschek [107], liés à la coutume thrace du culte de Cotys. Par sa racine συρ (qui existe aussi en grec) et par la syllabe finale βη appartenant à la dérivation (flexion), le terme présenterait des analogies avec le *srnga* sanscrit, le *srnk* arménien, avec d'autres termes tels que *sver, sviv,* dont le sens est pourtant proche de celui des mots *tromba* (it.), *trompette* (fr.), *trąba* (sl.), d'où *trîmbița* (roum.).

Les légendes grecques évoquent la *syrinx* relativement à la coutume de cette mystérieuse population du nord (de l'Ister),les Hyperboréens qui, depuis un temps immémorial, portaient des offrandes à Apollon, à Délos :

Plutarque De la Musique/III/De l'origine de la musique (pp. 56—57)

„141καὶ τὰ ἐξ Ὑπερβοέου δ'ἱερὰ μετ'αὐλῶυ καὶ συρίγγων χαὶ κιθάρας εἰς τὴν Δῆλόν φασι το παλσιὸν στέλλεσθαι"

„141 et les offrandes sacrées des Hyperboréens étaient, dit-on, jadis apportées à Délos au son des flûtes, des syringes et de la cithare".

C'est dans le même contexte des légendes et des faits réels en vertu desquels les Grecs anciens attribuaient à d'autres peuples, particulièrement aux Thraces, l'invention de divers instruments musicaux, que s'encadre l'affirmation de Strabon :

GEOGRAPHIA/LIVRE X/III/17

[un poète] „donnera à la flûte la double qualification de *bérécynthienne* et de *phrygienne.* Enfin, bon nombre d'instruments tels que le *nablas,* la *sambycé,* le *barbitos,* le *magadis* etc., portent aujourd'hui des noms barbares". À propos de ce passage, Nicolae Iorga opine [108] : „Il n'est pas exclus que le νάβλος se soit transformé dans le *naiu,* instrument de musique populaire chez les Roumains" ; en réalité, nous ne connaissons aucun argument en faveur de cette hypothèse, vu que *Nablium,* νάβλα, νάβλας γαῦλος, ναῦλον, ναῦλα correspond à l'hébreux *nebel* qui désigne un instrument à cordes sembla-

[107] *Die alten Thraken,* II, p. 20/34.

* Du volume *Musica Daco-Romana,* Tome II (en préparation). En français par [Tatiana Nichitin].

[108] *Histoire des Roumains et de la romanité orientale,* p. 86.

ble à la harpe, ainsi que l'atteste *Athénée/Banquet des Savans* Tome second Livre quatrième Chap. XXIII (éd. cit. p. 172), en citant Soparte, poète parodique : „la forme sonore du nablas Sidonien n'est pas dépouillée de ses cordes".

Le moment de la genèse de cet instrument — résultat de la transformation de la nymphe dont il perpétue le nom aussi bien que le souvenir de l'ardent amour qu'elle inspira au dieu Pan — est narré dans :

PUBLII OVIDII NASONIS METAMORPHOSEON LIBER PRIMUS/SYRINX
(vers 689—712)

Tum deus : „Arcadiae gelidis in montibus" inquit
„Inter hamadryadas celeberrima Nonacrinas
Naias una fuit ; nymphae Syringa uocabant.
Non semel et satyros eluserat illa sequentes
Et quoscumque deos umbrosaque silua feraxque
Rus habet. Ortygiam studiis ipsaque colebat
Virginitate deam ; ritu quoque cincta Dianae
Falleret et posset credi Latonia, si non
Corneus huic arcus, si non foret aureus illi.
Sic quoque fallebat. Redeuntem colle Lycaeo
Pan uidet hanc pinuque caput praecinctus acuta
Talia uerba refert..." Restabat uerba referre
Et precibus spretis fugisse per auia nympham,
Donec harenosi placidum Ladonis ad amnem
Venerit ; hic illam cursum impedientibus undis,
Vt se mutarent, liquidas orasse sorores ;
Panaque, cum prensam sibi iam Syringa putaret,
Corpore pro nymphae calamos tenuisse palustres ;
Dumque ibi suspirat, motos in harundine uentos
Effecisse sonum tenuem similemque querenti ;
Arte noua uocisque deum dulcedine captum :
„Hoc mihi colloquium tecum" dixisse „manebit" ;
Atque ita disparibus calamis compagine cerae
Inter se iunctis nomen tenuisse puellae.

„Le dieu lui répond : „Au pied des montagnes glacées de l'Arcadie, il y avait parmi les Hamadryades de Nonacris une Naïade plus célèbre que toutes les autres ; les nymphes l'appelaient Lyoinx. Bien des fois elle avait échappé aux poursuites des satyres et de tous les dieux qui habitent les forêts ombreuses et les campagnes fertiles. Elle était vouée par ses goûts et par sa virginité même au culte de la déesse d'Ortygie ; son costume serré par une ceinture rappelait celui de Diane ; on aurait pu la prendre pour la fille de Latone, si elle n'avait pas eu un arc de corne et l'autre un arc d'or. Et encore, même ainsi, elle faisait illusion. Elle revenait de la colline du Lycée, lorsque Pan l'aperçoit ; la tête couronnée du feuillage aigu du pin, il lui tient ce discours..." Marcure avait encore à rapporter le discours de Pan, à dire comment, insensible à ses prières, la nymphe s'enfuit à travers champs jusqu'à ce qu'elle arrivât aux eaux paisibles du Ladon sablonneux ; là, arrêtée dans sa course par les ondes, elle avait supplié ses fluides soeurs de la métamorphoser ; à l'instant où Pan croyait déjà saisir Syrinx, au lieu du corps de la nymphe, il n'avait tenu dans ses bras que des roseaux de marais, tandis qu'il exhalait ses soupirs, l'air agité à travers leurs chalumeaux avait produit un son léger, semblable à une plainte ; le dieu, charmé par cette découverte et par ces sons mélodieux, s'était écrié : „Voilà qui me permettra de m'entretenir avec toi à tout jamais". Et c'est ainsi qu'en rapprochant des roseaux de longueur inégale, joints avec de la cire, il avait conservé le nom de la nymphe".

Une variante concise de la Légende nous fut transmise, un siècle plus tard, par Apuleius :

APULEII METAMORPHOSEON LIBER QUINTUS

„Tunc forte Pan deus rusticus juxta supercilium omnis sedebat, complexus hic homo Cannam deam, eamque voculas omnimodas edocens recinere".

LA MÉTAMORPHOSE LIVRE V

„Le rustique dieu Pan se trouvait là par hasard, assis sur la berge. Il tenait entre les mains ces roseaux qui furent jadis la nymphe Canna, et les faisait résonner sur tous les tons ; son troupeau capricieux folâtrait, en broutant ça et là l'herbe du rivage".

Signalée pour la première fois par Dora d'Istria [109], la similitude entre un épisode de la ballade populaire roumaine *Cucul şi turturica (Le coucou et la tourterelle)* et la légende classique de la métamorphose de la naïade *Syrinx* en roseau fascina Em. Cretzulescu, qui exclamait plein d'enthousiasme [110] : „Quelle ressemblance avec la ballade roumaine ! Changeons les personnages, mettons au lieu du coucou et de la tourterelle le dieu Pan et la naïade Syrinx, et vous verrez tout de suite la même idée, les mêmes sentiments et jusqu'aux mêmes détails". En effet, il est étonnant de constater jusqu'à quel point le fragment suivant de la ballade publiée par Vasile Alecsandri [111]

Cucul	*Le coucou*
Tu mă-i îndrăgi	Et tu m'aimeras
Şi ne vom iubi.	Et mienne seras.
Turturica	*La tourterelle*
Eu n-aş zice ba	Je ne dirais pas non,
Pentru Dumneata,	Car je t'aime aussi,
Dar cumplit mi-e teamă	Mais j'ai une peur atroc
De cumplita-ţi mamă	De ta terrible mère,
Că-i bănuitoare	Qui est soupçonneuse
Şi fermecătoare	Et qui est sorcière :

[109] *La nationalité roumaine d'après les chants populaires*, pp. 450—451.
[110] *Ballade şi cînturi populare*, p. 203.

Decît m-a mustra	Elle va me gronder
Că te-oi dismierda	Pour trop te caresser
Şi n-a bănui	Et nous soupçonner
Că te-oi prea iubi,	De trop nous aimer,
M-oi face mai bine,	Et c'est pour cela
Ca să scap de tine,	Que je te fuirai
Trestioară-n baltă	Et me ferai roseau
Subţire şi-naltă.	Mince, au bord de l'eau.

Cucul	*Le coucou*
Oricum te-i preface,	Eh bien, quoi que tu fasses,
Tot nu ţi-oi da pace,	Je te poursuivrai
Că şi eu m-oi face	Et me transformerai
Un mic ciobănaş,	En pâtre jeune et beau,
Din fluier doinaş	Joueur de chalumeau ;
Şi-oi căta prin baltă	Je chercherai sur l'eau
O trestie naltă,	Un roseau mince et haut ;
Şi cît te-oi vedea	Lorsque je te verrai,
Pe loc te-oi tăia	Je te couperai
Şi-n tine-oi cînta	Et quand je jouerai
Şi te-oi săruta /.../	Je t'embrasserai /.../

évoque le moment de la gènese de la *Syrinx*, „flûte de Pan", transmis, à la lumière des légendes anciennes, par Ovide ou par Apulée. D'autres recueils de folklore roumain illustrent, eux aussi, l'existence du mythe — par exemple, la variante moderne dans l'édition soignée par Gh. Vrabie [112] :

(Turturica)	(La tourterelle)
Mai bine m'oi face	Je me ferai plutôt
Trestioară'n baltă,	Un roseau mince et haut
Subţire şi'naltă.	Qui pousse au bord de l'eau.
(Cucul)	(Le coucou)
— Dulce păsărică,	— Et moi, cher oiselet,
Dar şi eu m-oi face	Je me transformerai
Un mic ciobănaş,	En pâtre jeune et beau,
Din fluier doinaş	Joueur de chalumeau ;
Şi'oi căuta prin baltă	Je chercherai sur l'eau
Trestioară'naltă,	Un roseau mince et haut ;
Şi cînd te-oi vedea	Lorsque je te verrai,
Pe loc te-oi tăia	Je te couperai
Şi'n tine-oi cînta	Et quand je jouerai
Şi te-oi săruta.	Je t'embrasserai.

et le fragment suivant d'une autre ballade, *Sturzul şi mierla (La grive et le merle)*, notée en Dobroudja par T. T. Burada vers 1880 [113] :

Sturzul o privea,	Le grive lui dit,
Din gură-i grăea :	En le regardant :
Merliţă, Merliţă	Mon merle, mon merle,
Pasere pestriţă,	Oiseau bigarré,
Dă-mi tu mie pace,	Laisse-moi en paix :
Că eu m'oiu preface,	Je me transformerai
Negru porcaraş	En noir pastoureau,
Ca un ciobănaş,	Gardeur de pourceaux ;
Porci oiu aduna	Je les mènerai
În bălţi i-oiu băga,	Tout droit au bord de l'eau,
Apa că ţi-oi bea	Ils la boiront toute,
Răchit'or rîma,	Ils fouilleront ta terre,
Trestia or paşte	Ils mangeront les roseaux,
Şi ea n'a mai creşte.	Qui ne croîtront plus.
Fluere oiu face	J'en ferai des flûtes,
Şi nu ţi-oiu da pace,	Pour ne pas te perdre ;
Cu ele-oiu cănta	Lorsque j'en jouerai
Peste tine-oiu da	Je te retrouverai,
Şi te-oiu înşela,	Je te tromperai
Şi te-oiu săruta.	Et t'embrasserai.

Un texte tout aussi éloquent est celui de la variante *Mierla şi sturzul (Le merle et la grive)*, notée le 27 décembre 1884 par G. Dem. Teodorescu, qui l'entendit de Şerban Muşat, „habitant du quartier Crucea-de-peatră de Bucarest", où la métamorphose qui symbolise la genèse de l'„aulos" est subie par la grive [114] :

Mierla d-auzea,	Le merle entendit
Din gură-i grăia :	et lui répondit :
— sturzuleţule,	— chère grive
cîntăreţule, /.../	au chant bien doux /.../
— Io o să mă facû	— moi je te suivrai
ş-o să mă prefacû	et me transformerai
un mic pîndăraşû	en garde messier,
din fluier doinaşû	en joueur de flûte...

Un instrument „identique à la *syringe polycalame* des anciens", est exposé au Musée Instrumental du Conservatoire Royal de Bruxelles cote *Roumanie 2003 Naïou Muscal*, avec les commentaires suivants dus à Victor-Charles Mahillon [115] : „La flûte de Pan était déjà en usage chez les Grecs et les Romains, qui lui donnaient le nom de syringe polycalame... En Roumanie cependant ce genre de flûte est encore très en faveur ; elle y porte le nom de *naïou* et remplace, dans les bandes des musique populaire, la flûte traversière. Les exécutants roumains sont d'une habileté extrême ainsi que nous avons pu en juger à l'Exposition actuelle de Paris (1889) ; ils parviennent à produire, avec une justesse très satisfaisante, le ton et le demiton inférieur sur le même tuyau, en couvrant légèrement l'orifice de celui-ci par la lèvre et en relevant l'instrument. D'autre fois pour changer la tonalité du naïou, le flûtiste introduit dans le fond d'un ou de plusieurs tuyaux deux ou trois petites balles de plomb pour en diminuer la longueur et hausser ainsi l'intonation d'un demi-ton". L'instrument en occurence est une „sorte de flûte de Pan formé de tuyaux en bois de sureau. Au lieu d'être disposés, comme d'ordinaire, en ligne droite, les tuyaux suivent une ligne courbe, un arc de cercle, dont la concavité est tournée du côté de l'exécutant. Ces tuyaux, au nombre de 26, rangés du grave à l'aigu, de droite à gauche, sont accordés diatoniquement, à partir *du sol*. 56e degré de l'echelle des sons, jusqu'au *ré*, 99e de-

[111] *Cîntece bătrînesti /.../ Bucovina*, le 21 juillet 1850 ; éd. 1852 ; ms. 614.
[112] *Folclor românesc*, pp. 155—158.
[113] *O călătorie în Dobrogea...* pp. 130—131.
[114] *Poesii populare române*, pp. 457—458.
[115] *Catalogue descriptif et analytique*, Premier Volume p. 46—48 ; Troisième Volume, pp. 408—410.

gré de la même échelle. Long du plus grand tuyau, O^{m} 275 ; du plus petit O^{m} 065". La même origine ancienne est attribuée à l'instrument par Marcel Montandon [116] : „Le *naï* ou *muscal* n'est autre que la syringe ou *fistula*, la flûte de Pan, et il n'est peut-être de contrée où son usage soit demeuré aussi courant qu'en Roumanie".

À l'époque moderne, c'est grâce à l'art des rhapsodes populaires qui jouent de la flûte de Pan avec une virtuosité qui n'a pas d'égal dans le monde entier, tels que Fănică Luca, Gheorghe Zamfir et d'autres instrumentistes solistes ou membres d'ensembles folkloriques, et grâce à l'authenticité dont G. Enesco (dans son opéra „Oedipe" et dans d'autres oeuvres) et d'autres compositeurs roumains perpétuent l'esprit de la mélodie aulodique, que la musicologie consacre, d'une manière documentée, la contribution spécifique roumaine à la continuité et à l'originalité en ce domaine. Ainsi, dans l'article *Flauto di Pan* faisant partie du *Dizionario della musica popolare europea* par Roberto Leydi et Sandra Mantovani [117] on rencontre le passage suivant : „Assai caratteristico è il *muscal* (arabo musiqual [118], turco mithqual), detto anche *naiul* o *nai* (arabo *nay*) in uso in Romania. È formato da una ventina di canne (lunghezza da circa 22 a circa 5 cm.) montate su una base di legno curvo che assicura la forma concava (verso chi suona) dello strumento. Ogni canna può emettere teoricamente due suoni (i bemolli inclinando leggermente lo strumento) ma in realtà soltanto una parte delle canne è utilizzata per produrre due suoni /.../ Lo strumento è certamente d'uso assai antiquo in Romania (un suonatore di flauto di Pan è raffigurato su un sarcofago romano trovato in Muntenia) ed oggi è rimasto sopratutto nell'uso nei dintorni di Bucarest e nella valle di Olt. Utilizzato largamente dai musicanti professionisti zingari, il *flauto di Pan* sta conoscendo un notevole „revival" in Romania. In un liceo musicale di Bucarest esiste la cattedra di *naiul*".

Si c'est là *l'écho dans l'actualité* de l'héritage direct que l'antiquité a transmis aux Roumains — l'art de la *syrinx* —, des témoignages d'époque dans des écrits et d'autres preuves matérielles confirment d'une manière éloquente la même chose. Ainsi, rappelons la description des Gètes que fit Ovide vers l'an 8 de n.è. :

TRISTIA LIVRE V ÉLÉGIE X
25 *Sub galea pastor iunctis pice cantat avenis*

(c'est le casque en tête que le berger fait résonner ses pipeaux assemblés avec de la poix).

Une statuette en marbre haute de 0,55 m., la base de 0,25 m., provenant de Dionysopolis (Balcic), actuellement au Musée de Sophia, date probablement (selon le caractère de l'inscription de la base) du IIIe siècle av.n.è. Pan, nu sauf une fourrure attachée sur sa poitrine par une agrafe et retombant sur son dos, est assis, ses jambes de bouc croisées sous lui, la droite sur la gauche ; de ses deux mains il tient à la bouche une *syrinx* à sept tuyaux. La pièce fut publiée par Ernst Kalinka [119].

C'est à Durostorum (Silistra, Dobroudja) que fut trouvé le relief en bronze figurant une tête de silène exécutée d'après un modèle en argile provenant de la Grèce et probablement multiplié par un artisan local, pour pourvoir aux besoins de culte propres aux paysans et aux bergers qui invoquaient la protection de cette divinité. Le personnage a la figure ornée de lierre et de fleurs, le visage laid et sombre, les yeux surmontés de sourcils épais, le nez grossier et applati, mais pourtant sa longue barbe est arrangée en de belles boucles. Ce qui nous intéresse de tout le cadre c'est l'image, à la droite de la tête, d'une *syrinx* à dix tuyaux de roseaux, pendue à une branche. Le monument fut publié et commenté par Horia Slobozianu [120] [Fig. 168].

Sur la Colonne Trajane, dans la scène de la libation offerte par l'empereur sur un autel, devant une porte à arcade, il y a, près d'un enfant qui joue des *tibiae geminae*, un autre enfant aux cheveux bouclés qui tient de ses mains une *syrinx*, mentionnée parmi les *Instruments musicaux* dans le volume que Ion Miclea consacra à la Colonne, étude et commentaire archéologique par Radu Florescu, mais sans préciser la nature de l'instrument [121]. La *syrinx* n'est identifiée comme telle ni par Cichorius (XC/236), ni par W. Froehner (Planche 120, tome III), quoiqu'il nous paraisse évident [122] qu'il s'agit ici d'une image de l'instrument en question [Fig. 169].

Ainsi que nous l'avons déjà mentionné (voir dans le Tome Ier du présent ouvrage pp. 404 — 406 Fig. 73 a, b), le sarcophage nommé „Mihalache Ghica", découvert à Romula ou Celei, dép. de Gorj, présente sur son petit côté de droite, appelé „côté c" par Gr. Tocilescu, deux Éros dont un joue de la syrinx [Fig. 170].

En commentant l'image, D. Tudor fait observer [123] que de tels instruments, en usage chez les bergers de l'époque helléno-thraco-dace et, plus tard, de l'époque des synthèses daco-romaines, étaient faits de roseaux ou de bronze, plus rarement d'ivoire ; ils pouvaient avoir de sept à dix tuyaux.

En sa qualité d'acolyte de Dionysos-Bacchus, Pan porteur de *syrinx* apparaît sur quelques

[116] *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire*, Paris, 1922, étude citée, pp. 2656—2657.
[117] Guide Culturali Bompiani Editore, pp. 140—141.
[118] MŪSIQAL n.n.

[119] *Antike Denkmäler in Bulgarien*, col. 168—170 / *188*.
[120] *La vie musicale et théâtrale /.../ À Callatis*, ét cit.
[121] Pag. 130/LXXVIII/*119*.
[122] L'image fut publiée avec cette indication dans V. Tomescu, *Histoire des relations musicales /.../*, p. 65/*e*, d'après la photographie offerte par Ion Miclea.
[123] *La vie musicale et théâtrale /.../ En Olténie* ét. cit.

monuments découverts en territoire roumain. Ainsi, il est figuré sur la pièce exécutée par un habile artisan de l'époque romaine, en forme d'*aedicola*, excavée à Mîrleanu-Băneasa, dép. de Constanţa, actuellement au Musée d'Histoire nationale et d'Archéologie de Constanţa, No d'inv. 1913 ; ses dimensions sont 74 × 47,5 × × 11 cm., le champ à images en relief est de 52 × 41,4 cm. Le dieu principal est vêtu de tunique et d'*himation*. Sur le fragment de gauche, en bas, se profile un pampre. Pan, nu, aux pieds de bouc, se tient debout près du cep. De sa main droite, étendue latéralement, il tient une syrinx à quatre tuyaux. Le monument fut publié par C. Scorpan [124] [Fig. 171].

Une statuette en pâte d'un brun-brique à granulation et traces de peinture blanche, découverte dans les ruines d'une maison de Callatis (Mangalia), de 20,5 × 11,1 × 6,2 cm., datant du IIIe ou IIe siècle av.n.è. et faisant partie de la coll. Marie et Dr. G. Severeanu de Bucarest, No d'inv. 18856, représente Pan ithyphallique assis sur un rocher. Les cheveux, séparés par une raie, laissent voir les cornes caractéristiques. Une peau de chèvre nouée sous le menton retombe sur le dos du dieu. Il a des pieds de bouc, qu'il tient croisés. Dans la main droite il a une *syrinx* à sept tuyaux et dans la main gauche la corne d'abondance. La pièce fut publiée par V. Canarache [125], M. Gramatopol [126] et V. Crăciunescu et V. Cosma [127] [Fig. 172].

Parmi les monuments que Cezar Bolliac croyait avoir appartenu aux habitations romaines de Zimnicea, dép. de Teleorman, où ils furent découverts en 1865 [128] — mais qui, en réalité, avaient été apportés d'un autre endroit en ce lieu qui atteste des restes de civilisation gétodace du la Tène — il y a deux bas-reliefs en marbre [129].

Le premier, qui se trouve au Musée d'Histoire de la R.S.R., No d'inv. L 714, est une table votive haute de 0,275 m., large de 0,220 m., épaisse de 0,035 m., la partie supérieure arquée, la basse encadrée de formes proéminentes ; datable du IIIe siècle de n.è. Au centre du champ se tient Bacchus, debout, un *cantaros* à la main droite, dont il verse du vin au pied d'un cep de vigne dont les pampres se déploient largement. À sa droite, l'acolyte Pan serre une *syrinx* contre sa poitrine [130] [Fig. 173].

Le second bas-relief est un fragment haut de 0,233 m., représentant un groupe sculptural formé de deux figurines qui se détachent sur un fond rocheux et boisé. La partie supérieure du tableau présente Pan debout sur un rocher, appuyé contre une branche et jouant de la *syrinx* [131].

C'est dans la même attitude que l'acolyte Pan nous apparaît sur le bas-relief consacré à Dionysos découvert à Făgăraşul Nou, dép. de Constanţa (voir *supra* Fig. 102).

Une statuette acéphale en marbre blanc fin, découverte à Techirghiol, dép. de Constanţa, de 59,5 × 29 cm., datant du Ier ou du IIe siècle de n.è., présente le dieu Pan, la syrinx à la main gauche : la pièce évoque, comme modèle et comme puissance artistique, les créations hellénistiques de l'époque romaine. Le monument, qui se trouve au Musée d'Histoire nationale et d'Archéologie de Constanţa, No d'inv. 7108, fut publié par C. Scorpan [132]. Pan est drapé d'un *himation* qui recouvre son corps depuis les épaules jusqu'au-dessus des genoux ; le vêtement se termine sur la cuisse gauche en tête stylisée d'un animal cornu. Le bras droit, fléchi au coude, est couvert ; la paume soutient le menton. Le bras gauche, relaxé, est couvert jusqu'au poignet ; la main gauche, tous les doigts tendus, tient une *syrinx* de forme trapézoïdale, à dix tuyaux [Fig. 174].

Une véritable scène mythique-pastorale, avec des motifs qui se perpétuent dans le costume et les coutumes du peuple roumain, est figurée en relief sur le fragment de la paroi gauche d'une *aedicula* en calcaire conchylien jaunâtre, datant du IIe ou du IIIe siècle de n.è., découvert à Potaissa (Turda, dép. de Cluj). Le monument, ayant 0,86 m. de hauter, 0,70 m. de largeur et 0,10 m. d'épaisseur, se trouve au Musée d'Histoire de la R.S.R., No d'inv. 2063.

Le personnage féminin du régistre supérieur est drapé d'un vétement long, droit, à plis, d'un tissu lourd, à double bordure en face, et chaussé de sandales. Le berger qui domine le régistre supérieur est Attis. Il regarde en bas d'un air nostalgique et s'appuie sur un bâton — *pedum* — comme dans les plus typiques images des berges des Carpates. Sa tête est coiffée du bonnet phrygien, ses longs cheveux couvrent ses épaules. Il est vêtu d'une longue chemise qui descend jusqu'au-dessous des genoux et d'un long pantalon, *bracae*. Par-dessus la chemise il porte un vêtement épais avec des plis verticaux aux basques et d'autres plis, obliques, sur la poitrine et aux manches. Un capuchon, *cucullus*, pend sur son dos.

Un dauphin, la tête en bas, est figuré au coin de droite du champ visuel, tandis qu'au coin de gauche, au niveau de la tête, il y a l'image en relief d'une *syrinx* à sept tuyaux. Le monument fut publié et commenté par Expectatus Bujor [133] et par Octavian Floca et Wanda Wol-

[124] *Reprezentări bacchice*, pp. 25—27/3 Fig. 3.
[125] *Masques et figurines*, p. 72/57.
[126] *Les terres cuites /.../* p. 47/76, Pl. III, 7.
[127] *Mărturii arheologice /.../ 22.*
[128] Cf. *Monitorul Oficial* No 222 de 1869, Bucarest, p. 1008.
[129] Cf. D. Tudor, *Monuments de pierre du Musée National des Antiquités, Bucarest*, dans *Dacia*, IX—X, 1941—1944, p. 414.
[130] D. Tudor, op. cit., No 12, Fig. 9 ; G. Bordenache, *Sculture /.../* p. 62/112.
[131] D. Tudor, Op. cit. p. 422, No 30, Fig. 16/5.
[132] *Reprezentări /.../*, p. 67/27, d'où nous avons pris des détails.
[133] *Monumente arheologice de la Potaissa*, dans *Apulum*, VI, 1967, pp. 195—196/12 Fig. 6.

ski [134] [Fig. 175].

C'est un produit de l'art romain des IIe et IIIe siècles que l'*oenochoe* (vaisseau destiné à contenir du vin) en terre cuite, de couleur rougeâtre, de forme cylindrique, le diamètre de la base de 0,125 m. et ayant 0,13 m. de hauteur, découvert à Tulcea (ancien lieu habité et castrum d'Aegissus), appartenant actuellement au Musée d'Histoire et d'Archéologie de Jassy. Le vaisseau est orné de bas-reliefs d'inspiration bacchique, formant deux groupes de personnages délimités par des ceps de vigne. Dans le premier groupe, Dionysos, nu sauf l'*himation*, la tête couronnée de grappes de raisin, est accompagné d'un silène et d'un satyre. Dans le second groupe, Pan, barbu, à cornes de bouc, tient à la main droite la corne d'abondance pleine de fruits, et à la main gauche, le bras parallèle au corps, la *syrinx*. La pièce fut publiée par C. Tafrali [135] [Fig. 176].

Le monument dédié en l'an 241 de n.è. à l'empereur Gordien III, lors de son mariage avec Sabina Tranquillina provenant de Tomi et se trouvant actuellement au Musée d'Histoire de la R.S.R., No d'inv. L 607 (voir le Tome I, pp. 403—404 Fig. 72 du présent ouvrage) comprend, parmi d'autres figures qui peuplaient la mythologie gréco-romaine, Pan, la *syrinx* à la main.

C'est toujours de la première moitié du IIIe siècle que date la table votive fragmentaire consacrée à Pan, découverte à proximité du complexe de thermes, temples et villas qui formaient la *Colonia Nova Apulensis*, près du cimetière romain de Dealul Furcilor (Alba Iulia). C'est un haut-relief exécuté dans un atelier local en marbre veiné de bleu de la carrière de Ruşchiţa, de 46 × 26 × 3 cm., actuellement au Musée d'Alba Iulia, No d'inv. 7751. Suivant la description de C. Băluţă [136], la divinité arcadienne a une expression humanisée, de grands yeux, la tête couverte de longs cheveux arrangés en mèches ondulées. Sa main droite serre contre sa poitrine la *syrinx* sur laquelle sont esquissés les fragments de roseau ; la main gauche tient le *pedum* habituel. Le torse du dieu est nu, les pieds caprins, le tout trahissant l'influence du type de satyre, si accusée en Attique. Le dieu est accompagné d'un bouc, figuré debout [Fig. 177].

La tablette de marbre de 20,8 × 15,7 × × 0,30 cm., provenant d'Apulum, conservée au Musée Brukenthal de Sibiu sous le No d'inv. 6255 (A. 2705) date de l'époque romaine. Le dieu Pan tient à la main gauche la corne d'abondance et à la main droite une *syrinx* à sept tuyaux. La pièce fut publiée par Viorel Cosma [137] [Fig. 178].

C'est toujours d'Apulum que provient le fragment de statuette de Pan, haut de 6,4 cm., large de 3 cm., commenté et publié par C. Pop [138], et qui se trouve au Musée d'Histoire de la Transylvanie de Cluj-Napoca, No d'inv. VI 4035. Le dieu est figuré avec de grands yeux, le nez proéminent, barbu, la moustache touffue, les cheveux bouclés ; de sa main droite il porte aux lèvres une *syrinx*.

La *syrinx* est aussi figurée indépendamment à fonction décorative, dans un cadre bucolique ainsi qu'elle apparaît sur un vase de bronze, à côté de Bacchus avec fruits, feuilles et fleurs l'objet, haut de 7,2 cm., ayant appartenu à un tombeau d'inhumation du IIe siècle de n.è. découvert à Callatis, se trouve actuellement au Musée d'Histoire Nationale et d'Archéologie de Constanţa, No d'inv. 4186 [139] [Fig. 179].

Trois figurines en terre cuite, de couleur rouge brique, produite de l'art romain datant du IIe ou du IIIe siècle de n.è., découvertes à Durostorum (Dobroudja), représentent un silène à la figure de vieillard, les lèvres épaisses, le regard fixe, le nez camus, le front ceint d'une couronne de pampre ; à droite, sous sa barbe une *syrinx* est figuré en relief, et au centre une tête humaine ; la pièce, expressive et d'exécution raffinée, fut étudiée par N. Anghelescu [140].

La gourde en *terrasigillaria*, découverte dans un tombeau de Tomis et datant du IIIe siècle de n.è. a comme ornement sur une de ses faces (dominées par des scènes bacchiques), une grande *syrinx* posée près de Pan (voir *supra* Fig. 103).

Deux des pierres gravées provenant de la cité romaine de Romule, dép. de Gorj, et datant du IIe ou IIIe siècle, faisant partie de collections particulières et étudiées par D. Tudor [141], représentent Pan à la *syrinx* [Fig. 180].

La première, nommée *Pan luttant avec la chèvre*, figure le dieu fuyant vers la droite poursuivi par l'animal dressé sur ses pieds de derrière et prêt à l'attaquer avec les cornes. Le dieu, le front ceint d'une écharpe, tend le bras droit vers l'animal, lui montrant une grappe de raisin, et tient à la main gauche une *syrinx*. Derrière l'animal il y a un arbre à deux branches, signifiant la forêt d'où la chèvre est sortie. En relevant l'expressivité des détails, D. Tudor

---

[134] *Aedicula funerară în Dacia romană*, dans *Buletinul monumentelor istorice*, XLIIe Année No 3 1973, pp. 16—17/38, Fig. 51 ; (le dessin représentant la *syrinx*) Planche I, 7.

[135] *Noui achiziţiuni ale Muzeului de Antichităţi din Iaşi*, dans *Arta şi arheologia*, IIIe Année, Fascicule 4, 1930, pp. 27—29 ; photo p. 29, col. 1.

[136] *Plăci votive la Apulum*, dans APVLVM XIV 1974, pp. 142—143/9.

[137] *Mărturii arheologice* /.../, p. 377/26.

[138] *Reprezentări bacchice romane în Transilvania* dans ACTA MVSEI NAPOCENSIS VII 1970, p. 158/15 Fig. 3/1.

[139] Cf. C. Scorpan, op. cit., p. 56/19.

[140] *Figurine din lut ars de la Durostorum*, dans *Pontica* 1971/IV, pp. 290—291, Fig. 2.

[141] *Monumente inedite din Romula* /Ie Partie/ Extrait du *Buletinul Comisiei Monumentelor istorice* par D. Tudor /1938/ Imprimerie *Datina Românească*, Vălenii-de-Munte / *II Pietre gravate*, pp. 16—19/75, Fig. 19 No 12 et No 5.

conclut : „C'est la plus belle pierre gravée trouvée à Romula et, à mon avis, la plus belle représentation de ce sujet". La gemme, en jaspe jaune rougeâtre, a 0,018 m. de l'ongueur et 0,014 m. de largeur.

La deuxième pierre gravée, nommée *Faune chasseur*, représente le personnage de profil à gauche, la tête couronnée de feuilles, complètement nu, tenant à la main gauche un *pedum* et à la main droite un lapin. À ses pieds il y a une *syrinx*. La gemme est en jaspe rouge et a 0,014 m., de hauteur et 0,011 m. de largeur.

Une pièce spécifique à l'art romain est la lampe faisant partie de l'inventaire d'un tombeau découvert à Constanţa, Rue Étienne le Grand. La pièce, en argile jaunâtre, ayant 10 cm. de longueur, 3,5 cm. de hauteur et le diamètre de 7,7 cm., se trouve au Musée d'Histoire nationale et d'Archéologie de Constanţa. D'après C. Iconomu [142] il est à remarquer que le fond de la pièce est marqué des lettres EY, ce qui indiquerait qu'elle provient de l'atelier d' Εὐτήκης , célèbre potier d'Athènes, qui déploya son activité vers la moitié du IIIe siècle — moitié du IVe siècle. Sur le disque, bordé de deux cercles concentriques, est figuré un Éros en une hypostase funéraire, la torche de Thanatos, éteinte, à la main gauche et une *syrinx*, qui touche ses lèvres, à la main droite [Fig. 181].

Une image analogue, mais mieux mise en relief, est figurée sur la lampe en céramique cuite à rouge, publiée par Viorel Cosma [143] [Fig. 182].

Parmi les personnages du cortège dionysiaque figuré en relief sur l'*aenochoe* haute d'argent doré, datable vers la fin de la période romaine-byzantine (IVe—Ve s.), découverte à Tăuteu. dép. de Bihor (voir le Tome I, pp. 285 — 287, du présent ouvrage). publiée par S. Dumitraşcu [144], il y a un jeune homme tenant à la main droite un *thyrsos* et à la main gauche une syrinx de 20 tuyaux environ, qui touche ses lèvres [Fig. 183].

Le fragment d'une tablette de pierre découverte au Banat, qu'on croit appartenir à l'époque romaine, mais sans savoir exactement en quel lieu et dans quelles circonstances elle fut trouvée, représente sans aucun doute un joueur de *syrinx* ; la pièce ayant 19 cm. de hauteur et 13,3 cm. de largeur, se trouve au Musée du Banate, à Timişoara, et nous fut communiquée par Doina Benea ; la photo fut réalisée par Mariana Anichitoaie /Fig. 184/. Par la position des mains et de la forme de l'instrument — exepté le nombre des tuyaux (cinq au lieu de sept) — notre image ressemble à celle représentant un „suonatore di siringa gallo-romano" actuellement au Musée de Vienne, publiée par Armand Machabey [145].

Le trésor numismatique comprend [146] :

Médailles de Trajan frappées dans les colonies Macédoine

Pel la IMP. CAES. NERVAE TRAIAN... La tête laurée à droite.

R) COL. IVL. AVG. PEL. Pan nu assis à gauche sur un rocher, se couronnant et appuyant le coude gauche sur la Syringe. Cabinet de France / Petit bronze.

Maria Comşa est d'avis [147] que la phalange de porc ayant à l'intérieur deux trous pratiqués l'un près de l'autre, découverte sur l'emplacement de l'habitat roumain ancien de Bucov-Tioca, dép, de Prahova, et datant du IXe siècle, provient d'un instrument musical, probablement une syrinx [Fig. 185].

La plus ancienne attestation de la présence de la *syrinx* dans la vie roumaine est sans doute ce passage des

ÎNVĂŢĂTURILE LUI NEAGOE BASARAB CĂTRE FIUL SĂU (CONSEILS DE NEAGOE BASARAB À SON FILS), ouvrage en slavon attribué à Neagoe Basarab, prince régnant de Valachie de 1512 à 1521 :

„Şi iarăşi se cade domnului să aibă la masa sa multe feluri de tobe şi de viori şi de syrinx-uri [148] de veselie".

„Aussi convient-il que le prince régnant ait à sa table toute sorte de tambours et de violons et de syrinx de réjouissance".

La présence de l'instrument dans la vie des Roumains est attestée aussi dans des documents tels que :

Cronica anonimă a Ţării Moldovei /.../ (1661 — 1733) tradusă în greceşte prin poronca Domnului Grigorie Ghica VV. de Biv-Vel Slugerul Alecsandru Amiraş la Iaşi în anul 1729 Fevruarie /Cap. XXI/ Domniea lui Grigorie Vodă Ghica [149], Manuscrit, Paris, Bibliothèque Nationale :

/Grigore Ghica Vodă/ „La primblări, la cîmp eşia adese cu boierii săi, zăbovindu-se cu naiuri" ;

(Chronique anonyme de la Moldavie /.../ (1661—1733) traduite en grec sur l'ordre du Prince Grégoire Ghica, par l'ex-Intendant Gé-

---

[142] *Opaiţe greco-romane / Opaiţe romane Tip. XXIV*, p. 126/652, Fig. 142 ; idem, *Un depozit de lucerne la Constanţa*, p. 251.

[143] *Mărturii arheologice / 10 b*

[144] Op. cit., p. 48 ; 113, Planches L, LX.

[145] *Origini della musica, dans La musica /.../ Enciclopedia storica*, III, UTET 1966, p. 657.

[146] *Description historique des monnaies /.../* par H. Cohen, p. 89/672.

[147] Op. cit., p. 137/XV Fig. 104/4.

[148] *Cronicile medievale ale României / Cronicile slavo-române din sec. XV—XVI* publiées par Ion Bogdan, étition revue et augmentée par P. P. Panaitescu, Editura Academiei R.S.R., 1954, p. 279 on a emplové le terme „lire" (lyres), tandis que dans la traduction de C. Mihăilă, Editura Minerva, Bucureşti, 1971, IIe Partie/VII, p. 258, Ms. 146 v/*35* le terme employé est „surle" (trompettes). Pourtant Tiberiu Alexandru affirme à juste raison dans *Folcloristică / Organologie / Muzicologie / Studii* Buc. Editura Muzicală, 1978, p. 176 que par le terme slavon цѣвница, présent dans le texte original il faut entendre *la flute de Pan*, qui correspond à la syrinx des Anciens.

[149] *Cronicele României /.../* A doua ediţiune revăzută /.../ de Michail Kogălniceanu Tomu III, p. 160.

néral Alexandre Amiraş à Jassy, en février 1729 /Chap XXI/ Le règne du Prince Grégoire Ghica

/Le Prince Grégoire Ghica/ „Allait souvent se promener en plein champ avec ses boïards, et s'attardait pour écouter les flûtes de Pan". *Histoire de la Moldavie et de la Valachie avec une Dissertation sur l'état actuel de ces deux Provinces Par M. C. ... [Jean Louis Carra] qui a séjourné dans ces Provinces. À Jassy aux dépenses de la Société Typographique des Deux-Ponts* M. DCC. LXXVII — Neufchâtel, 1781, pp. 174—176, parmi „les instruments du pays" :

„& sifflet à huit embouchures dans lesquelles on souffle en le passant et repassant sans cesse sous les lèvres" ;

Geschichte der transalpinischen Daciens ... par Franz Joseph Sulzer, Wien, 1781—1782 /Zweeter Band/ *160 Profanengebräuchen des Walachen* (p. 417) :

„Alle diese Tänze werden entweder von Pfeiffe allein, oder von einer, höchtens zwo Violinen, und einer Maulorgel, oder Siebenpfeiffe *(Syringa Panos)* welche sie Moskàl nennen" („Toutes ces danses sont [accompagnées] soit de la flûte seule, soit d'un ou deux violons et d'une flûte à sept tuyaux *(Syringa Panos)* qu'ils nomment Moskal").

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA — Nr. 6, 48 p. București — iunie 1980

Redacția și administrația : București, Constantin Esarcu Nr. 2
Sector 1
Telefon : 15.93.61

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii dn străinătate se pot abona, adresîndu-se la ILEXIM, Departamentul Export-Import Presă, P. O. Box 136—137 — telex : 11226, București, str. 13 Decembrie nr. 3.

COLEGIUL REDACȚIONAL

dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct, THEODOR GRIGORIU, TEODOR BRATU, MICHAELA ROȘU.

Coperta I : a se vedea în numărul de față al revistei *Musica Daco-Romana — Syrinx* fig. 183.

I; P; Informația cq 2349

42.416

Prețul lei 7

7

ULIE 1980

MUZICA

EVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALIST

CUPRINSUL

Telegrama adresată tovarășului NICOLAE CEAUȘESCU, secretar general al Partidului Comunist Român, Președintele Republicii Socialiste România 1

OVIDIU VARGA
Aspecte ale muzicii tracilor 3

COSTIN CAZABAN
Întîlnire muzical-literară la uzinele „Republica" 6

CREAȚII ROMÂNEȘTI

MIHAI MOLDOVAN
Cornel Țăranu — **Ghirlande** 7

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

Cenacluri 10

Prime audiții 10
(Rubrică realizată de Michaela Roșu și Mihaela Marinescu)

CRISTINA BOHACIU
Discografie clujeană 10

TITUS MOISESCU
Filatelie muzicală 11

EUGEN VICOS
Calendar muzical 12

ANIVERSĂRI

THEODOR DRĂGULESCU
Nicolae Lungu 14

SOFIA GELMAN
Cappella Transylvanica la împlinirea unui sfert de veac de activitate 15

CÎNTAREA ROMÂNIEI

THEODOR DRĂGULESCU
„Festivalul muzicii românești" de la Iași . . . 17

DAMIAN VULPE
Festivalul „Timișoara muzicală" 19

SPERANȚA RĂDULESCU
ȘTEFAN CĂRĂPĂNCEANU
Festival „Maria Tănase" 20

DUMITRU AVAKIAN
Festivalul de jazz de la Sibiu 22

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează : Radu Stan, Vladimir Popescu-Deveselu, Dan Scurtulescu, Edgar Elian, Dumitru Avakian, Nicolae Brînduș, Grigore Constantinescu, Silvian Georgescu, Anca Râpeanu, Viorel Cosma 22

Dr. VASILE TOMESCU
TEODOR BRATU
Hilda Jerea 31

RECENZII

Dr. GRIGORE CONSTANTINESCU
Muzica românească și marile ei primeniri, vol. II de dr. Petre Brâncuși 37

DE PESTE HOTARE

IVAN VEZNEV
Al II-lea Congres al compozitorilor bulgari . . 36

IOSIF SAVA
Festivalul „Primăvara la Praga" — ediția 1980 . 37

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

EMILIA COMIȘEL
Origines, genèse, evolution des genres folkloriques roumains 39

THEODOR GRIGORIU
Oglindirea ideilor lui Lenin în creația compozitorilor contemporani 46

SOMMAIRE

LE TÉLEGRAMME adressé à NICOLAE CEAUȘESCU, secrétaire général du Parti Communiste Roumain et Président de la République Socialiste de ROUMANIE . . . 1

OVIDIU VARGA
Quelques aspects de la musique chez les Thraces 3

COSTIN CAZABAN
Entrevue musico-littéraire aux usines „Republica" 3

OEUVRES ROUMAINES

MIHAI MOLDOVAN
Cornel Țăranu — **„Guirlandes"** 7

DE L'ACTIVITÉ DE L'UNION DES COMPOSITEURS

Cénacles 10

Premières auditions 10
(Rubrique réalisée par Michaela Roșu et Michaela Marinescu)

CRISTINA BOHACIU
Chronique du disque de Cluj-Napoca 10

TITUS MOISESCU
Philatélie musicale 11

EUGEN VICOS
Calendrier musical 12

ANNIVERSAIRES

THEODOR DRĂGULESCU
Nicolae Lungu 14

SOFIA GELMAN
À l'occasion du quart de siècle d'activité de la **Cappella Transylvanica** 15

CHRONIQUE DU FESTIVAL „HYMNE À LA ROUMANIE"

THEODOR DRĂGULESCU
„Festival de la musique roumaine" — Iași . . 17

DAMIAN VULPE
„Timișoara musicale" 19

SPERANȚA RĂDULESCU
ȘTEFAN CĂRĂPĂNCEANU
Festival „Maria Tănase" 20

DUMITRU AVAKIAN
Festival de jazz à Sibiu 22

LA VIE MUSICALE

Signataires : Radu Stan, Vladimir Popescu-Deveselu, Dan Scurtulescu, Edgar Elian, Dumitru Avakian, Nicolae Brînduș, Grigore Constantinescu, Silvian Georgescu, Anca Râpeanu, Viorel Cosma 22

Dr. VASILE TOMESCU
TEODOR BRATU
Hilda Jerea 31

Dr. GRIGORE CONSTANTINESCU
Muzica românească și marile ei primeniri, vol. II par dr. Petre Brâncuși 34

DE L'ÉTRANGER

IVAN VEZNEV
Deuxième Congrès des compositeurs bulgares . 36

IOSIF SAVA
Festival „Printemps à Prague" — édition 1980 . 37

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

EMILIA COMIȘEL
Origines, genèse, evolution des genres folkloriques Roumains 39
(en français par **Colette Ghimpețeanu**)

THEODOR GRIGORIU
Reflets des idées de Lénine dans l'oeuvre des compositeurs contemporains 46

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE
ANUL XXX NR. 7 (334) IULIE 1980

Mult stimate şi iubite tovarăşe NICOLAE CEAUŞESCU

Împlinirea a 15 ani de la alegerea dumneavoastră în înalta funcţie de secretar general al Partidului Comunist Român constituie şi pentru compozitorii şi muzicologii din patria noastră un fericit prilej de a omagia cele mai mari înfăptuiri din istoria poporului român, rod al luptei pentru ridicarea României socialiste pe noi trepte ale progresului şi civilizaţiei, pentru afirmarea ei liberă şi independentă în lume. În aceşti 15 ani s-a perfecţionat neîncetat activitatea economică şi socială, s-a intensificat participarea făuritorilor bunurilor materiale şi spirituale la dezbaterea problemelor fundamentale ale vieţii noastre contemporane, a fost ridicată la cote nemaiatinse vreodată creativitatea maselor.

Sub conducerea înţeleaptă şi fermă a celui mai drag fiu al naţiunii, care sînteţi dumneavoastră, mult stimate şi iubite tovarăşe NICOLAE CEAUŞESCU şi la lumina pilduitoarei dumneavoastră dăruiri comuniste, oamenii muncii au dat şi dau viaţă Programului cutezător elaborat de partid, chezăşie a dezvoltării multilaterale a României noi.

Urmînd neabătut preţioasele îndemnuri date oamenilor de cultură şi artă, angajîndu-ne plenar, cu maximă responsabilitate în opera nobilă de apropiere a frumuseţilor artei muzicale de viaţa şi aspiraţiile poporului, noi, compozitorii, muzicologii, interpreţii am înscris în patrimoniul naţional valori demne de marea epocă socialistă. Iniţiat de dumneavoastră, Festivalul naţional „Cîntarea României" a stimulat participarea a milioane de oameni la afirmarea cu o intensitate fără precedent a vieţii spirituale româneşti. Expresie a aprofundării realităţilor patriei socialiste, a cunoaşterii directe a eroismului contemporan, realizările muzicienilor noştri se remarcă prin originalitatea gîndirii, prin căldura inspiraţiei, prin puternicul mesaj umanist. Documentele Congresului al XII-lea al partidului, recentele dezbateri iniţiate cu activul larg din domeniul economic şi social au determinat şi în conştiinţa noas-

tră angajamente noi în direcția creșterii eficienței activității pe care o desfășurăm, sporirii responsabilității față de comanda socială, față de exigențele culturii socialiste. Sîntem hotărîți să contribuim cu toată puterea noastră de muncă la îmbogățirea epopeii naționale cu lucrări care să aducă o vibrantă cîntare epocii comuniste, întîmpinînd astfel cea de a 60-a aniversare a creării gloriosului Partid Comunist Român. Desfășurînd un bogat program de acțiuni de sprijinire a mișcării artistice de masă, fiind prezenți în toate județele țării, pe șantiere, în fabrici și uzine, în unități agricole, în școli și unități militare participăm nemijlocit la vasta operă de edificare spirituală a omului nou, de educare morală și estetică a tinerei generații.

Acesta este legămîntul nostru de artiști ai patriei socialiste, mîndri de a avea în fruntea partidului și a țării pe comunistul care a adus și aduce României un imens prestigiu în lume.

Vă adresăm, mult stimate și iubite tovarășe secretar general, cele mai fierbinți urări de sănătate și viață îndelungată, chezășie a fericirii poporului nostru, a triumfului păcii, libertății și prieteniei între toate popoarele lumii.

Președintele Uniunii Compozitorilor din R. S. România

Petre Brâncuși

Aspecte ale muzicii tracilor

OVIDIU VARGA

Cercetările din ultimii ani asupra antichității europene au scos în evidență, într-o măsură din ce în ce mai mare, faptul că cele trei populații sedentare care au trăit în spațiul carpato-euxino-mediteraneean, adică tracii (cei mai numeroși după cunoscuta afirmație a lui Herodot) și vecinii lor, grecii și romanii, au convieţuit timp de milenii și au contribuit prin bunurile materiale și spirituale pe care le-au produs și le-au folosit reciproc, la cristalizarea a ceea ce s-a considerat pînă nu demult, în mod unilateral și eronat, a fi în exclusivitate, cultura și civilizația antică greacă, ceea ce în realitate a fost o sinteză traco-greco-romană.

Nu ne propunem, în cele ce urmează, a întîrzia asupra interferențelor și implicațiilor mitologice și protoistorice, care s-au produs între cele trei populații vecine și conlocuitoare într-un imens spațiu tricontinental, deși acestea sînt pline de semnificații și de consecințe.

Ne vom limita doar la unele aspecte ale interferențelor semantice și semiotice, în planul comunicării prin limbajul vorbit și cîntat. Deși cunoșteau scrierea, traco-geto-daco-frigienii, triburi ale aceluiași neam, au dezvoltat o bogată cultură orală, care în cea mai mare parte a fost adoptată și asimilată în cultura scrisă greacă și apoi romană. Sînt cunoscute mărturiile autorilor antici, greci și romani, referitoare la virtuțile muzicale și poetice ale tracilor, care, prin prestigioși aezi ca Orfeus, Olympos, Linos, Thamiris, Musaios și alții, s-au impus în conștiința antichității și au fost imortalizați în mitologia și protoistoria traco-greco-romană.

Este de presupus că în relațiile lor de schimburi materiale și spirituale, cele trei populații vecine și conlocuitoare, cultivau trilingvismul. Unul dintre cele mai puternice argumente în sprijinul interferențelor lingvistice între traci și greci este *Systema teleion*, așa numitul sistem perfect al modurilor grecești diatonice.

În realitate *Systema teleion* este un sistem bietnic traco-grec, prin prezența alături de modul național grec *doristi*, și de modul grecilor din Asia Mică, *lydisti*, al unui mod național „barbar" adică negrec, al tracilor frigieni, vecini cu lydienii, al căror mod purta firesc numele etnic al triburilor respective, adică *phrygisti*, numele unor triburi trace sud-est europene, dislocate și sedentarizate în sudul Mării Negre, în Asia Mică.

Faptul că teoreticienii greci au inclus modul trac *phrygisti* în *Systema teleion*, alături de modurile grecești autentice și de derivatele lor, nu trebuie să ne mire, dacă admitem coexistența și interferențele de limbă între cele două populații vecine, în practica muzicală a cărora aceste moduri de a cînta coexistau, desigur cu ponderea respectivă a modului etnic pentru dorieni, pentru frigieni și pentru lidieni.

Este, după opinia noastră, singura explicație rațională, care justifică prezența activă a modului trac *phrygisti* în *Systema teleion*, cu funcțiuni catalizatoare în semantica arhetipală a tuturor celorlalte moduri grecești „pure" și a derivatelor lor.

Se știe că din punctul de vedere etnic, etic și semantic, sistemul modurilor grecești, în realitate traco-grecești, își manifesta organicitatea și ethosul prin existența și funcționalitatea a trei arhetipuri intervalice de cvartă descendentă, tetracordul *doristi*, cu succesiunea : ton, ton, semiton, pornind de la coarda *nete diezeugmenon, mi* (re, do, si) ; *phrygisti*, o cvartă descendentă cu succesiunea ton, semiton, ton, pornind de la coarda *paranete diezeugmenon, re* (do, si, la) ; *lydisti*, o cvartă descendentă, cu succesiunea semiton, ton, ton, pornind de la coarda *trite diezeugmenon* adică *do* (si, la, sol). Două tetracorduri îngemănate sau alăturate descendent formau un mod. Am reamintit aceste amănunte cunoscute de toată lumea muzicală profesionistă, din necesitatea de a face legătura cu o seamă de amănunte mai puțin cunoscute, sau poate, pentru unii, total necunoscute.

„Nodul vital al sistemului sonor al grecilor este «lira lui Orfeu». Ea se află în centrul lui, ca cea mai veche mărturie a heptatonismului grec și a persistat în această situare centrală de-a lungul veacurilor, pînă la sfîrșitul antichității tîrzii, mereu cunoscută și denumită «lira lui Orfeu»" [1].

Aceste afirmații categorice nu ne aparțin. Ele constituie începutul unui foarte recent studiu asupra muzicii Greciei antice, apărut în R. F. Germania în anul 1976.

Autorul își construiește demonstrația muzicologică, de o rigoare științifică greu de depășit, pornind de la scrierile neopithagoricianului grec Nicomachos din Gerasa, care a trăit în secolul al doilea al erei noastre, tocmai în perioada războaielor daco-romane și a cuceririi Daciei de către Traian.

De la Nicomachus Gerasenus, cu numele latinizat, după obiceiul timpului, ne-a rămas o lucrare intitulată Αρμονιχῆς Ενκειριδιον (Armoniches Encheiridion), un fel de tratat de „armonii", în accepția antică a termenului, adică un tratat despre modurile antice.

Fără a ignora sau subestima implicațiile mitologice, orfice sau astrologice, autorul grec ne informează asupra existenței în practica muzicală a epocii a două lire heptacordale, denumite,

[1] Pfrogner, Hermann : *Lebendige Tonwelt zum Phänomen Musik*, München-Wien, Müller Verlag, 1976, p. 84.

respectiv „lira lui Orfeu" şi „lira lui Apollo", lire cu care, conform tradiţiei, cînta Orfeu.

Lira lui Apollo era acordată descendent cu două tetracorduri îngemănate : re, *do, si,* la sol, *fa mi.* Se poate uşor observa că cele două tetracorduri îngemănate nu sînt identice : primul (re, *do, si,* la) este un tetracord *phrygisti,* iar al doilea (la, sol, *fa, mi)* un tetracord *doristi.*

În scopul de a le aduce la o identitate semantică, „lira lui Orfeu" era acordată heptatonic descendent, cu două tetracorduri *doristi* identice : re, do *si bemol,* la, sol, fa, *mi,* prin coborîrea lui *si* la *si bemol.*

Tetracordul *re, do, si bemol, la,* al lirei lui Orfeu era denumit de către greci *Sinemmenon,* adică tetracordul de îngemănare a celor două heptacorduri descendente care constituiau *Systema teleion.* El era singurul tetracord care se termina pe sunetul *la, mese,* coarda mediană a lirei lui Orfeu şi coarda mediană a întregului sistem al modurilor traco-greceşti. În acest sens Nicomachos şi autorul german care-l citează afirmă categoric că „lira lui Orfeu" este „nodul vital" al sistemului modurilor greceşti cuprinse în cadrul celor două heptacorduri descendente şi alăturate (la—si + la—si) la care s-a adăugat acel *la* grav, denumit cu a treia denumire a sunetului *la, proslambanomenos,* la două octave distanţă de primul la, cu care debutează *systema teleion,* denumit *nete hyperboleion,* şi la distanţă de o octavă faţă de *mese* (la-ul median). Dar lira lui Orfeu şi în genere instrumentele cu coarde ciupite, au generat o mare parte din terminologia muzicologică greacă.

Înseşi denumirile sunetelor din *Systema teleion* sînt generate de locul *coardelor* în cadrul *tetra-coardelor,* şi al acestora în cadrul sistemului. Aşadar, lira lui Orfeu nu este nici un mit, nici o metaforă, ne asigură cei doi cercetători, unul în secolul II, celălalt în secolul XX. Este o realitate organologică certă cu un rol determinant în cristalizarea teoriei şi practicii muzicii traco-greceşti antice.

Tot o realitate organologică tracă este şi *aulosul,* instrument de suflat adus în Grecia din Frigia tracă de către aedul frigian Olympos, după cum ne informează Socrates în dialogurile lui Platon. Odată cu aulosul, Olympos, care practica pe lîngă genul diatonic şi pe cel cromatic şi cel enarmonic, a adus fireşte şi modul său etnic *phrygisti.*

Ceea ce se impune acum a fi subliniat în demonstraţia noastră muzicologică, este constatarea că tetracordul trac *phrygisti* este calchiat în toate cele patru moduri traco-greceşti derivate prin inversarea tetracordurilor, prin translarea lor.

Astfel, modul grec *hypodoristi* (la, sol, fa, mi-re, do, si, la), este în realitate un mod bietnic, deoarece primul tetracord este *doristi* (la, sol, *fa mi)* iar al doilea tetracord este *phrygisti* (re, *do, si,* la).

Modul grec *hypolydisti (fa, mi,* re, *do-si,* la, sol, fa) conţine tetracordul *phrygisti* (re, do-si, la) chiar în mijlocul structurilor, semitonul median caracteristic făcînd legătura între cele două tetracorduri, primul *lydisti (fa, mi,* re, do), iar al doilea, fără etnicitate precisă, viitorul *diabolus in musica,* tritonul (si, la, sol, fa).

Modul *myxolydisti* (si, la, sol, fa-mi, re *do, si)* are o structură oarecum asemănătoare prin situarea unui teracord *phrygisti* (sol, fa-mi, re) ca legătură între cele două tetracoarde, primul, tritonul diabolic, iar al doilea, primul tetracord *doristi* (mi, re, do, si).

În sfîrşit, nici modul trac *hypophrygisti* (sol, *fa, mi,* re-*do, si,* la, sol) nu rămîne în stare de pură etnicitate traco-frigiană, prin aceea că deşi primul tetracord rămîne *phrygisti,* cu semitonul median încadrat între două tonuri, tetracordul al doilea (*do, si, la,* sol) este *lydisti,* deci preluat de la vecinii greci lydieni, cu care tracii frigieni era firesc să se afle în relaţii de schimburi lingvistice reciproce.

Iată dar ce loc determinant şi ce funcţie catalizatoare au avut lira lui Orfeu şi modul antic trac *phrygisti* în cristalizarea teoriei şi practicii sistemului perfect al modurilor antice, unilateral şi eronat denumite moduri greceşti, în realitate ele fiind o sinteză bilingvă traco-elenă.

Se impune, credem, o reinterpretare a sistemului general al modurilor antice, prin recunoaşterea şi afirmarea etnicităţii arhetipale trace a modului naţional *phrygisti* precum şi prin recunoaşterea şi afirmarea rolului pe care l-a avut lira heptacordală a tracului Orfeu, în constituirea şi denumirea a ceea ce grecii antici au considerat a fi *Systema teleion.*

Se ştie că romanii cuceritori au preluat de la învinşii greci şi traco-geto-daco-frigieni, printre altele şi modurile muzicale, adaptîndu-le în primul rînd limbii latine, cea mai sonoră limbă a antichităţii europene, şi îmbogăţindu-le cu propria lor experienţă muzicală, plină de fantezie şi de vivacitate.

În magnifica sa lucrare *Musica daco-romana* [2], Vasile Tomescu reuşeşte pentru prima oară în muzicologia contemporană, să adune, să selecteze, să sistematizeze şi să comenteze un atît de vast material referitor la muzica celor două popoare care au dat naştere muzicii populare româneşti.

Noi însă vom urmări în continuare destinul european al modului trac *phrygisti.*

Se ştie că sinteza muzicală a antichităţii traco-greco-romane s-a răspîndit în întregul imperiu roman pe cale orală şi prin scrierile în limba greacă, limba culturală de cea mai largă circulaţie în imperiu, — a poeţilor, dramaturgilor, filosofilor, istoricilor, fizicienilor, matematicienilor greci, romani şi traci.

Odată cu formarea Imperiului roman tricontinental, contactele, interferenţele, contaminările, schimburile de bunuri materiale şi spi-

[2] Editura Muzicală, Bucureşti, 1978.

rituale între colectivităţile umane plurirasiale, multietnice şi poliglote, erau absolut inerente, fie în condiţii paşnice, fie în condiţii conflictuale, armate sau religioase.

În aceste condiţii a apărut creştinismul, care în primele secole ale erei noastre s-a răspîndit pe cale orală şi scrisă tot prin intermediul limbii greceşti, limbă în care au fost scrise, pentru prima oară, trei din cele patru evanghelii.

La început conspirativ, creştinismul s-a răspîndit pe cale orală în rîndurile unor populaţii vecine Iudeei. Printre populaţiile apropiate se aflau grecii lydieni şi vecinii lor, tracii frigieni.

Astfel se explică faptul că limba greacă a devenit prima limbă creştină de cult, iar modul de *re* al frigienilor a devenit primul glas, *ehos-protos* al cîntării protocreştine.

Scindarea imperiului roman în două imperii, unul de Răsărit cu capitala Bizantios, port la Marea Neagră, în Tracia de sud, iar celălalt de Apus, cu capitala la Roma, nu a dus la scindarea sintezei muzicale a antichităţii traco-greco-romane. Dimpotrivă.

Okto-ehosul bizantin s-a născut din sistemul trietnic al modurilor antice traco-greco-romane, deoarece primii creştini europeni au fost grecii, traco-geţii şi romanii.

Fiind vorba însă de o nouă religie supra-etnică preoţii greci creştini au preluat modurile antice traco-greco-romane, le-au dezetnicizat denumirile şi semnificaţiile, înlocuindu-le cu numere de ordine şi cu primele litere ale alfabetului grec.

În această ierarhizare cifrică a celor opt glasuri bizantine, locul prim, de *ehos protos* a revenit, după cum se ştie, modului antic trac *phrygisti*, dar în desfăşurare ascendentă.

Sublinierea priorităţii în ierarhia glasurilor bizantine a modului antic trac *phrygisti* este de o importanţă capitală atunci cînd dorim să cunoaştem şi să recunoaştem contribuţia muzicii traco-geto-dace la cea de a doua sinteză muzicală europeană, cea medievală, în muzica cultică bizantină şi apoi gregoriană, iar mai tîrziu în muzica cultă europeană.

Frecvenţa accentuată a modului antic *phrygisti* descendent de *re* şi a primului glas ascendent bizantin de *re*, în muzica populară şi psaltică românească, se înscriu ca un argument peremptoriu în afirmarea continuităţii etnice traco-daco-romane, a continuităţii şi permanenţei poporului român pe aceste meleaguri carpato-dunărene.

Această mărturie spirituală, etnică, etică şi semantică muzicală, se alătură celor arheologice, cu o forţă de convingere de netăgăduit. Dar, se cuvine a răspunde la o întrebare. De ce s-a impus modul trac *phrygisti* în fruntea celor opt glasuri ale protocreştinilor ?

Răspunsuri pot fi mai multe.

Inserăm doar cîteva care ni se par mai plauzibile :

1. Modul *phrygisti* este singurul mod antic nonretrogradabil, astfel încît a fost cel mai accesibil, chiar ascendent, pentru primele populaţii europene creştinate, formate din greci, daci şi romani, în practica muzicală a cărora acest mod existase descendent, încă înainte de apariţia creştinismului.

2. Printre primele populaţii creştinate au fost tracii frigieni, al căror mod de a cînta s-a impus firesc în cîntarea protocreştinilor traci, greci şi romani.

3. Creştinarea daco-romanilor, adică a protoromânilor, a constituit un nou factor de afirmare europeană a acestui mod trac.

4. Centrul de iradiere a cuvîntului şi cîntării protocreştine a fost capitala imperiului roman de răsărit, Bizanţul, oraş port în Tracia de sud, în care tracii majoritari convieţuiau cu grecii şi romanii, întru aceeaşi credinţă, cărora le-a impus modul lor de a cînta, care ulterior s-a răspîndit şi în occidentul Europei.

Se ştie că Papa Grigore, înainte de a fi Papă, a fost nunţiu apostolic papal timp de şapte ani, pe lîngă împăratul Tiberiu Constantin, succesorul lui Justinian, în Bizanţ, de unde a făcut transplantul oktoehosului bizantin în Antifonarul gregorian, care, începînd din secolul al VII-lea, devine dogma cîntării creştine în biserica occidentală.

Se ştie de asemenea că transplantul bizantin-gregorian a constat în latinizarea denumirilor cifrice greceşti ale celor opt glasuri bizantine şi înlocuirea limbii greceşti, ca limbă de cult, cu limba latină.

Astfel *ehos protos* devine *protus authentus*, cu scara ascendentă cvint-cvartică, Re-la-Re, *ehos deuteros*, devine *denterus authentus*, cu scara ascendentă Mi-si-Mi, dar pe locul trei, după *protus plagalis*, şi aşa mai departe : 1, 3, 5, 7 tonuri autentice, 2, 4, 6, 8, tonuri plagale.

Pînă aici nici o neconcordanţă între originalul bizantin şi transplantul gregorian.

În momentul însă cînd teoreticieni medievali, în excesul lor de zel de a imita antichitatea greacă, au alăturat în mod greşit denumirile greceşti antice celor opt tonuri bisericeşti medievale, s-a produs cea mai crasă inconsecvenţă ştiinţifică în domeniul teoriei muzicii europene şi una dintre cele mai condamnabile erori muzicologice, cu atît mai condamnabilă, cu cît ea a fost acceptată ca atare şi perpetuată pînă în zilele noastre.

Eroarea a frustrat modul trac *phrygisti*, modul de *re*, singurul mod antic nonretrogradabil, de a purta în continuare denumirea sa etnică antică, schimbîndu-i-se denumirea în cea de tonul *dorius*. Denumirea de *phrigius* a fost alăturată tonului al treilea, adică anticului *doristi, cu scara* mi-si-mi ascendentă.

Perpetuarea în teoria muzicii a acestei erori, care contravine genezei etnice, etice şi semantice a acestui arhetip muzical traco-frigian, trebuie să fie considerată ca o gravă improbitate profesională a muzicologiei contemporane.

Pentru muzicologia românească înseamnă mult mai mult. Acceptînd şi propagînd o ase-

menea gravă eroare, ne lipsim implicit de unul dintre cele mai puternice argumente muzicologice în favoarea afirmării continuității daco-romane în muzica populară și psaltică românească, precum și a vocației europene a muzicii traco-geto-daco-frigiene.

În consecință, repunerea în drepturile sale ancestrale a tonului de *re*, medieval, ca fiind anticul *phrygisti* în mișcare contrară. Sau, cel puțin, dezvăluirea adevărului.

Renașterea muzicală italiană s-a impus prin două trăsături estetice și umaniste definitorii : reîncarnarea mitului tracului Orfeu și a „fetei trace Euridike" (cum spunea Blaga) în primele arhetipuri de operă, ca gen laic și cult eminamente italian și european, — și reînvierea liricii solistice acompaniate, specifică felului de a cînta al aedului trac Orfeu, căruia i se atribuie și inventarea lyrei, cu care se acompania.

Prin aceste două trăsături definitorii, Renașterea muzicală italiană reprezintă un nou stadiu istoric și estetic al sintezei anticei triglosii traco-greco-romane, și piatra de hotar a istoriei muzicii europene moderne.

Cele 64 de lucrări pe motivul tracilor Orfeu și Euridike, identificate pînă în prezent, sînt tot atîtea confirmări ale permanenței spiritului tracului Orfeu în muzica europeană și universală a ultimelor patru secole.

Ele sînt creații în mai toate genurile și formele muzicale, semnate de compozitori aparținînd aproape tuturor națiunilor europene.

Ele parcurg întreaga istorie a curentelor, stilurilor și limbajelor muzicale europene, de la plurimodalismul medieval monodic și polifonic, prin melodia acompaniată renascentistă, la stilul baroc și preclasic ; de la stilul clasic tonal, la cel tonomodal și hipercromatizat al romanticilor și postromanticilor ; de la neomodalismul școlilor naționale, sau impresionist, sau neoclasic, la atonalismul dodecafonic și serial ; de la muzica concretă și electronică, la aleatorismul multimedial al formelor deschise... Pentru că spiritul tracului Orfeu și modul trac *phrygisti* au fost și sînt o permanență a spiritualității românești și europene din toate timpurile și de pe toate spațiile continentului, determinînd destinul muzicii românești și europene, de la cuvîntul și cîntul magic al anticului Orfeu pînă la „Sonata în caracter popular românesc" și la cîntul magic al Orfeului moldav, de la triglosia antică traco-greco-romană, la concret-electronicul Orphée 53 și la mitologia contemporană, creată de folk-Orfeu !

Întîlnire muzical-literară la uzinele „Republica"

Un festival muzical-literar a fost organizat marți 22 iulie din inițiativa Uniunii compozitorilor și a Uniunii scriitorilor la Clubul Întreprinderii „Republica", sub titlul „Poeții și compozitorii cîntă partidul", dedicat împlinirii a 15 ani de la Congresul IX al P.C.R.

După salutul muncitorilor din importanta citadelă a industriei bucureștene, transmis de Mihalcea Tașcă, secretar adjunct al Comitetului de partid al Întreprinderii, cuvîntul a revenit tovarășului Dumitru Necșoiu, secretar al Comitetului Municipal de partid, care a expus numeroasei asistențe cîteva din împlinirile culturii românești, ale oamenilor de muzică și litere, în perioada sărbătorită cu acest prilej. Din partea celor două Uniuni de creație care semnau împreună genericul spectacolului au vorbit dr. Vasile Tomescu, secretar al Uniunii compozitorilor și Ion Hobană, secretar al Comitetului de partid al Uniunii scriitorilor. Din partea compozitorilor bucureșteni au mai participat Teodor Bratu, Ion Chioreanu, Laurențiu Profeta, Vasile Șirli.

Poetul Traian Iancu a prezentat scriitorii participanți care au citit din lucrările lor : Gheorghe Anca, Vasile Băran, Radu Cîrneci, Daniela Crăsnaru, Dan Deșliu, Ioana Diaconescu, Nicu Filip, Al. Raicu, Victor Torynopol, Victor Tulbure, Petru Vintilă.

În partea a doua a spectacolului consemnăm prezența remarcabilă a corului Radioteleviziunii, dirijat de Aurel Grigoraș, care a interpretat lucrările *15 ani* de George Grigoriu, versuri de Corneliu Șerban, *De 15 ani* de Teodor Bratu și *Niciodată nu a fost patria mai frumoasă* de Dan Voiculescu, versuri Mara Nicoară. De asemenea mult aplaudate au fost prezențele compozitorului Horia Moculescu, care a interpretat melodiile proprii intitulate : *Continuitate*, versuri de George Cătălin Ionescu, și *Biografie românească*, versuri de Flavia Buref, și a solistei de muzică ușoară Doina Spătaru, interpretînd *Plai de cîntec nou* de Vasile Vasilache, versuri de Vasile Brătulescu.

Publicul a recepționat cu căldură mesajul artistic transmis de scriitori și compozitori, mesaj destinat a celebra, așa cum s-a spus adesea, cea mai fertilă perioadă din istoria României.

Costin Cazaban

CREAȚII ROMÂNEȘTI

MIHAI MOLDOVAN

Cornel Țăranu — Ghirlande

Personalitate marcantă a muzicii românești contemporane și nu numai a celei românești, profesor, compozitor, dirijor, Cornel Țăranu s-a impus prin timbrul particular al lucrărilor sale, prin solida stăpînire a altor epoci stilistice și în același timp prin capacitatea de a creea insolitul, de a inventa lumi sonore care dincolo de mijloacele de exprimare sună întotdeauna ca un ecou dur și tandru al brazilor Munților Apuseni.

Cornel Țăranu a fost dodecafonist nu doar pentru că se „purta" dodecafonismul, nu este minimalist pentru că azi „face modă" pretutindeni, a fost de toate, a avut curajul să fie el însuși trecînd peste legi stilistice sofisticate și — dovada o dau anii — unele ineficiente.

Dacă stilul este omul, atunci această succintă dar profundă cugetare își găsește în „ghirlanda" operei sale — de o mare diversitate, întotdeauna realizată cu înalt profesionalism, mereu tinzînd spre *expresia* sonoră, spre semnificație — împlinirea. Nu întîmplător compozitorul s-a apropiat de bagheta dirijorală : nevoia de a *spune* (nu numai prin muzica sa) nevoia de a exprima sensurile unor pagini valoroase ale compozitorilor români și străini, de a face publicului cunoscute gîndurile, preocupările și sentimentele unei mai restrînse — este drept — categorii de truditori ai anilor noștri, i-a ajutat lui Cornel Țăranu conferindu-i noi perspective în înțelegerea semnificațiilor profunde ale actului creator personal.

Formația *Ars Nova* pe care o conduce a interpretat zeci de lucrări în primă audiție absolută — 23 dedicate formației — multe semnate de nume neîntîlnite în nici un dicționar, a susținut sute de concerte în țară și în străinătate — Spania, Polonia, Anglia, R.F. Germania, Jugoslavia, a efectuat înregistrări la prestigioase radioteleviziuni, discuri.

De la piesa instrumentală la simfonie, de la lied la operă sau oratoriu, compozitorul străbate drumuri care sînt ale devenirii, ale concluziei (care pentru un *autentic* creator nu pot fi decît pagina următoare). Cred că am ascultat toate lucrările sale, așa că îmi permit să închid ochii și să mă gîndesc : ce are de fapt în plus muzica lui Cornel Țăranu ?

— O mare cultură muzicală, obținută cu strădanii, la școala clujeană a lui Sigismund Toduță.

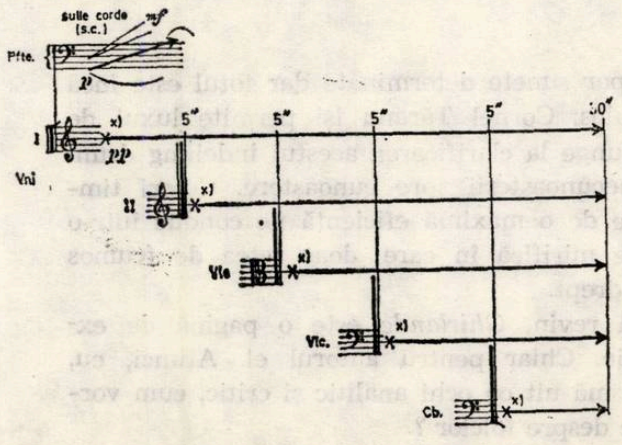
— Verbul „a trăi" folclorul, adică nu de a-l căuta în cărți ci avîndu-l în sînge, a-l simți și respira.

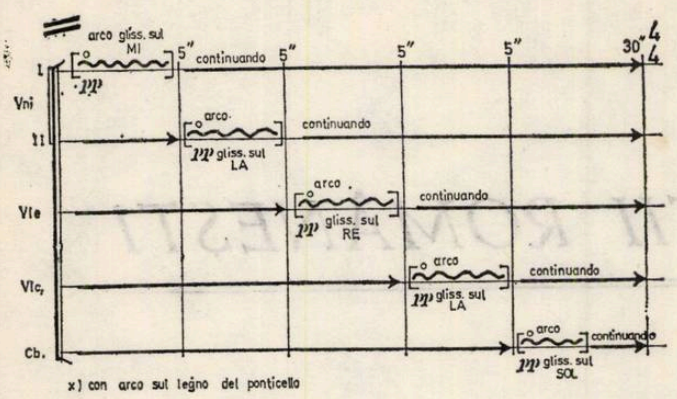
— Lipsa de prejudecăți stilistice.

Afirmațiile fiind atît de categorice, evident trebuiesc argumentate. Deci: Cornel Țăranu știe muzică. Aici cred că nu trebuie să insist. O demonstrează această ultimă pagină (și nu numai ea !) numită *Ghirlande*. Găsim aici contopirea într-o retortă personală a unor ani care înseamnă muncă, de la a înțelege tot între Vivaldi la Stockhausen. Considerăm acest punct o condiție preliminară (Vai, cîți nu o au!).

A trăi folclorul, a-l simți, a-ți fi în sînge nu a-l căuta în cărți și a-l interpreta după chipul și asemănarea unor structuri în care intră ca în patul lui Procust, este un lucru extrem de rar. Spiritualitatea românească autentică nu s-a vîndut în minore pagini, chiar dacă erau și sînt de genul *Somnoroaselor păsărele*. *A trăi*. A găsi fondul, substratul, esența, a face ceva cu această esență este un act de talent. Altfel este doar de curaj. În *Ghirlande* face o demonstrație de gîndire și intuiție, de spontaneitate și neprejudecată.

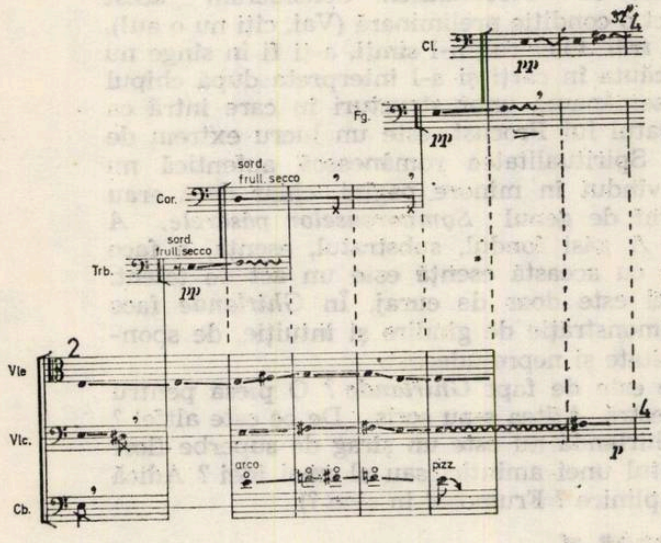
Ce este de fapt *Ghirlande* ? O piesă pentru orchestră. Atîtea s-au scris... De ce este altfel ? (O ghirlandă nu este un șirag de superbe flori la gîtul unei amintiri sau al unei idei ? Adică o împlinire ? Frumosul în sine ?)





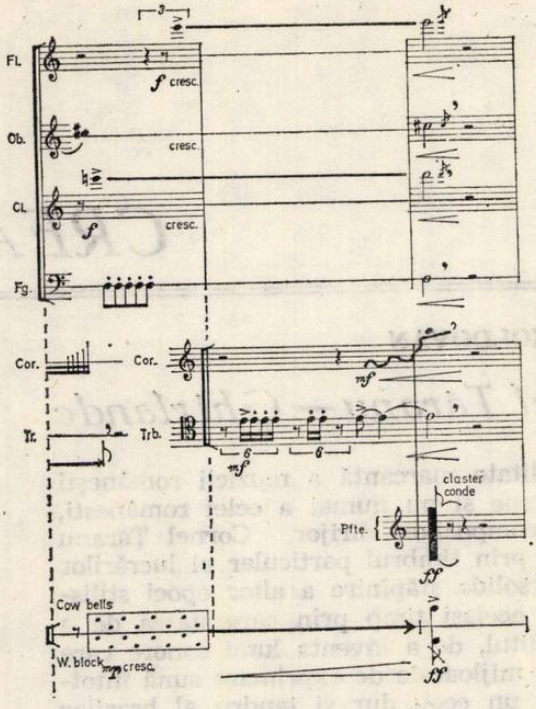
Nesunetul. Acea forţă primară care naşte monştri sau lumină. Acel foşnet ce va deveni sunet. Întrebarea veşnică a existenţei umane surprinsă nu prin zvîrcolirea materiei ci printr-un foşnet. Găsim aici o lume a imponderabilului, a tot posibilului. Cornel Ţăranu ne oferă de fapt o cosmogonie de o frapantă originalitate şi în acelaşi timp de o necurmată tradiţie.

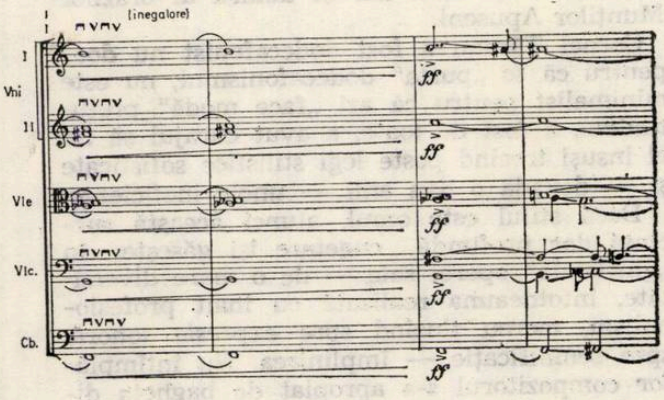
Totul în aceste *Ghirlande* se naşte. Din nimic. Din neant.



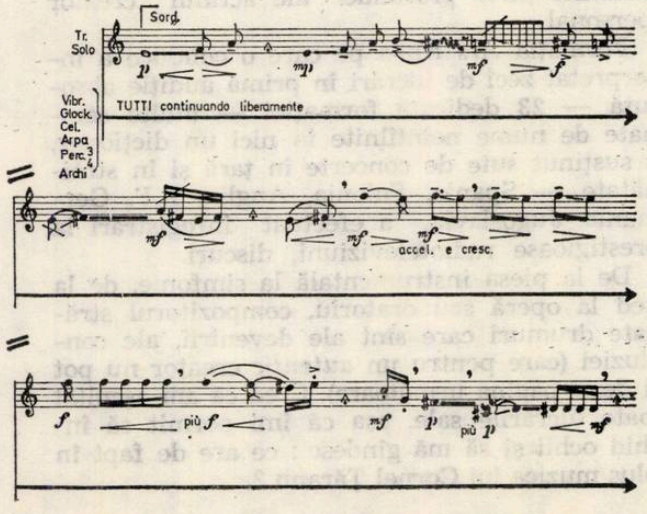
Apar sunete determinate dar totul este încă nebulos. Cornel Ţăranu îşi permite luxul de a ajunge la clarificarea acestui îndelung drum al necunoaşterii spre cunoaştere. Culori timbrale de o maximă eficienţă ne conduc într-o lume mirifică în care doar setea de frumos are drept.

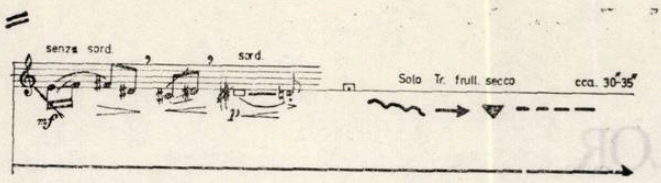
Să revin, *Ghirlande* este o pagină de excepţie. Chiar pentru autorul ei. Atunci, eu, care mă uit cu ochi analitic şi critic, cum vorbesc despre folclor ?



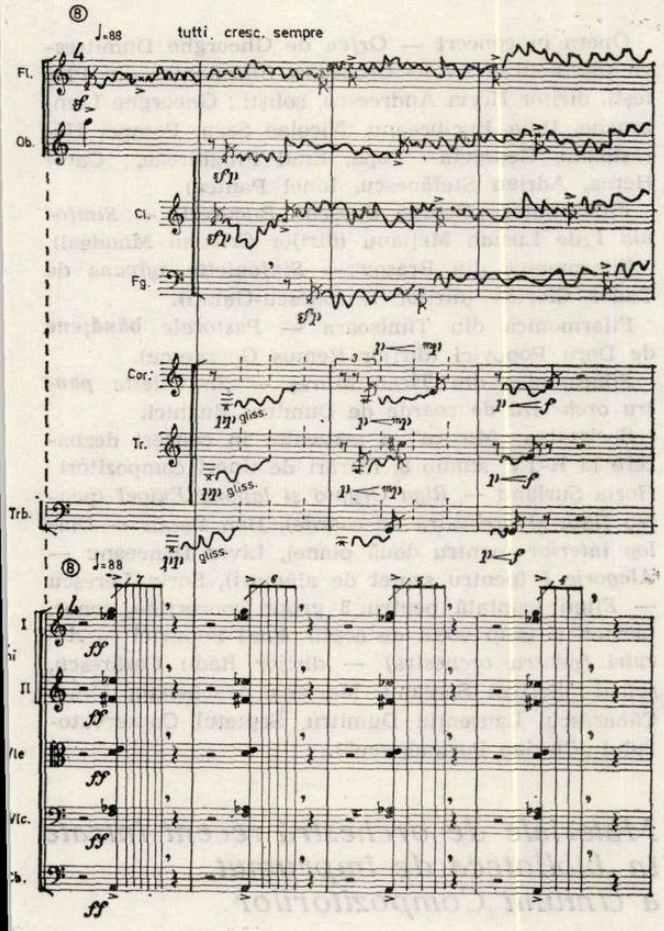


Un bocet, un ancestral cînt individual sau colectiv, o chintesenţă a durerii nicidecum expresionistă ci apropiată vechii tragedii greceşti, de o copleşitoare simplitate, stă la baza întregii lucrări. Autorul nu citează bocetul ci îl „ascunde" între alte sunete. Iniţial el arată astfel :



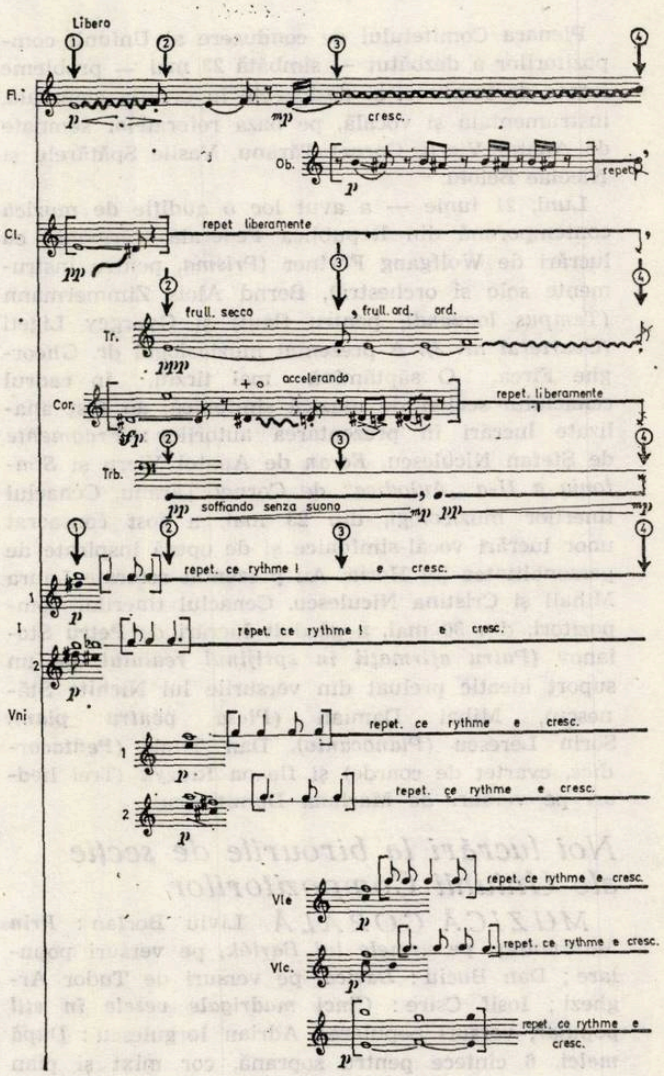


Această celulă va deveni pe parcurs pedală acordică :



într-un moment în care instrumentele de suflat cu o figuraţie aleatoare îşi vor face simţită prezenţa printr-o mare creştere dinamică. Este semnalul unei secţiuni de texturi, de creşteri şi descreşteri dinamice.

Am putea face o analogie cu dezvoltarea din forma de sonată dar aici găsim o formă variaţională, care prin soluţii timbrale (de o mare frumuseţe !) reuşeşte dintr-o singură şi simplă structură ritmico-melodică, prin priceperea autorului, să dea naştere unei structuri multidimensionale, cu o mereu mascată trecere de la registrul grav spre cel acut. Începe (de fapt nu începe ci continuă) drumul spre limpezire. Ea va fi enunţată printr-un solo al trompetei, o melopee care nu este nici bocet, nici baladă, nici cîntec lung ci din toate cîte ceva. Un cîntec de o mare frumuseţe şi realizat cu mult meşteşug.



Încheiem aici succinta parcurgere a partiturii *Ghirlandelor* (sînteţi mult în cîştig dacă o ascultaţi). Dar nu pot uita esenţialul : muzica aceasta semnată Cornel Ţăranu are farmec, este autentică. În fond aici este totul.

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

CENACLURI

Plenara Comitetului de conducere al Uniunii compozitorilor a dezbătut — sîmbătă 23 mai — probleme legate de împliniri şi deziderate în creaţia camerală, instrumentală şi vocală, pe baza referatelor semnate de Anatol Vieru, Cornel Ţăranu, Vasile Spătărelu şi Nicolae Beloiu.

Luni, 21 iunie — a avut loc o audiţie de muzică contemporană din Republica Federală Germania cu lucrări de Wolfgang Fortner (*Prisma*, pentru instrumente solo şi orchestră), Bernd Alois Zimmermann (*Tempus locuendi*, pentru flaut) şi György Ligeti (*Cvartetul nr. 2*). A prezentat muzicologul dr. Gheorghe Firca. O săptămînă mai tîrziu, în cadrul cenaclului secţiei de muzică simfonică, au fost analizate lucrări în prezentarea autorilor : *Fragmente* de Ştefan Niculescu, *Ecran* de Anatol Vieru şi *Simfonia a II-a „Aulodica"* de Cornel Ţăranu. Cenaclul tinerilor muzicologi, din 23 mai, a fost consacrat unor lucrări vocal-simfonice şi de operă inspirate de personalitatea lui Horia. Au prezentat referate Laura Mihail şi Cristina Niculescu. Cenaclul tinerilor compozitori, din 30 mai, a găzduit lucrări de Petru Stoianov (*Patru afirmaţii în sprijinul realului*, pe un suport ideatic preluat din versurile lui Nichita Stănescu), Mihai Damian (*Piesă pentru pian*), Sorin Lerescu (*Pianocanto*), Dan Timiş (*Pentacordies*, cvartet de coarde) şi Ileana Ridzyk (Trei lieduri pe versuri de Mariana Dumitrescu).

Noi lucrări la birourile de secţie ale Uniunii Compozitorilor

MUZICĂ CORALĂ Liviu Borlan : *Prin Maramureş, pe urmele lui Bartók*, pe versuri populare ; Dan Buciu : *Dacica*, pe versuri de Tudor Arghezi ; Iosif Csire : *Cinci madrigale vesele în stil popular*, versuri populare ; Adrian Iorgulescu : *După melci*, 6 cîntece pentru soprană, cor mixt şi pian pe versuri de Ion Barbu ; Sabin Pautza : *Suita mărgană ;* Doru Popovici : *La moartea lui Marin Preda*, pe versurile poeziei *Ţăranul tragic* de Adrian Păunescu ; Alexandru Velehorschi : *Patria lui Eminescu ;* Vasile Timiş : *Voroneţ*, versuri Marieta Sava ; Dan Voiculescu : *Niciodată n-a fost patria mai frumoasă ;* Călin Ioachimescu : *Partid al tinereţii*, versuri de Otilia Cazimir, *Mi-o poruncit cucul mie* şi *Mă trezii de dimineaţă* pe versuri populare ; Mihai Coriolan Iliescu : *De ce nu-mi vii*, madrigal pe versuri de Eminescu.

Activităţi ale magazinului MUZICA

Vineri 6.VI.1980 a avut loc o întîlnire a publicului cu Johnny Răducanu, prilejuită de apariţia în înregistrarea Electrecordului a discului său cu muzică de jazz.

PRIME AUDIŢII

Opera în concert — *Orfeu* de Gheorghe Dumitrescu (Studioul R-TV — Orchestra filarmonică din Ploieşti, dirijor Horia Andreescu, solişti : Gheorghe Lambrache, Iulia Buciuceanu, Nicolae Sasu, Pompei Hărăşteanu, Georgeta Popa, Emil Pinghireac, Carol Herca, Adrian Ştefănescu, Ionel Pantea).

Filarmonica „George Enescu" Bucureşti — *Simfonia I* de Lucian Meţianu (dirijor Cristian Mandeal).

Filarmonica din Braşov — *Sinfonietta sylvana* de Tudor Ciortea (dirijor I. Ionescu-Galaţi).

Filarmonica din Timişoara — *Pastorale bănăţene* de Doru Popovici (dirijor Remus Georgescu).

Filarmonica din Tîrgu Mureş — *Sinfonietta pentru orchestră de coarde* de Dumitru Bughici.

Societatea „Muzica" a prezentat în concert dezbatere la R-TV, studio 8, lucrări de tineri compozitori : Horia Şurianu — *Riga Crypto şi lapona Enigel* (pentru flaut şi orchestră de coarde), Dan Bălan — *Dialog interior* (pentru două piane), Liviu Dănceanu — *Alegorie I* (pentru septet de alămuri), Sorin Lerescu — *Efigii* (cantată pentru 3 grupe concertino, tenor, bariton şi grup vocal de copii), Fred Popovici — *Arcuiri* (pentru orchestră) — dirijor Radu Cozărescu, solişti : Şerban Soreanu, Mariana Arachelian, Mihai Cănărăscu, Laurenţiu Dumitru, Septetul Conservatorului „Ciprian Porumbescu").

Materiale de orchestră recent intrate în biblioteca de împrumut a Uniunii Compozitorilor

Nicolae Brînduş — DI $\langle^{\text{ALO}}_{\text{VA}}\rangle$G $\langle^{\text{OS}}_{\text{UES}}$, concert pentru pian şi orchestră.

Discografie clujeană

După oratoriul *Pe urmele lui Horea* al maestrului Sigismund Toduţă, discul Franz Listz înregistrat de organistul clujean Benedek Kalman şi două producţii consacrate formaţiilor camerale ARS NOVA şi PRO MUSICA vin să împlinească repertoriul discografiei clujene. Ca de obicei, consecventă intenţiilor sale declarate dintru început, ARS NOVA, condusă de compozitorul Cornel Ţăranu, se face mesagera generaţiei contemporane de compozitori români. După programul Dan Constantinescu, George Draga, Tiberiu Olah, Cornel Ţăranu şi Mihai Moldovan înregistrat pe discul „nr. 1" al ARS NOVEI, un „nr. 2" urmează acum cu un repertoriu de aceeaşi factură şi calitate ce cuprinde Vasile Herman — *Syntagma II*,

Lucian Meţianu — *Evolutio II*, Cornel Tăranu — *Rime di Michelangelo* şi Adrian Raţiu — *Impresii*. Instrumentişti şi artişti de excepţie, fie că este vorba de membrii ansamblului sau de soliştii pieselor, contrabasistul Caius Oană şi basul Ionel Pantea, muzicienii clujeni, sub experimentata conducere a dirijorului şi compozitorului Cornel Ţăranu, reuşesc şi de astă dată să aducă un substanţial serviciu creaţiei muzicale contemporane româneşti.

În premieră la ELECTRECORD, formaţia camerală PRO MUSICA, realizînd un disc cu *Concertele grossi op. 3* din ciclul *L'Estro armonico* de Antonio Vivaldi, oferă surpriza unei prezenţe concertistice de înaltă valoare artistică. În acest sens, impecabilei evoluţii solistice a violonistului Andrei Agoston i se alătură perfecta coordonare a celor 14 orchestranţi, fiecare, după necesitate, capabili de strălucitoare momente solistice cît şi de organică încredere în ansamblu. Realizarea tehnică, precum şi viziunea, atît globală cît şi de detaliu a creaţiei vivaldiene (conducător artistic al formaţiei — Horia Fulea) plasează acest disc al PRO MUSICEI alături de o altă realizare discografică de renume, *Anotimpurile* de Vivaldi, în interpretarea violonistului Ştefan Ruha şi a Filarmonicii clujene.

Cristina Bohaciu

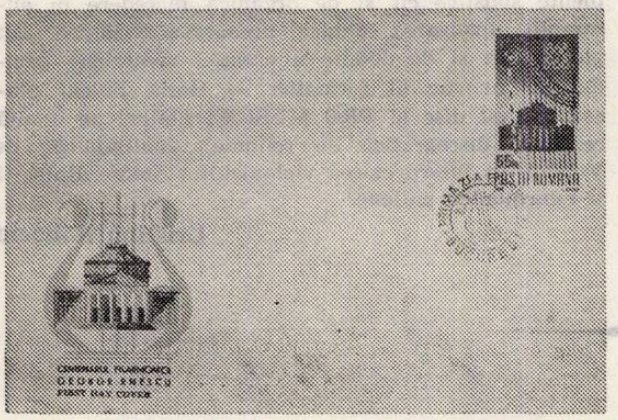
Filatelie muzicală

Poşta Română a venit adesea în întîmpinarea unor aniversări muzicale sau a unor sărbători şi festivaluri muzicale, cu emisiuni de mărci poştale, aşa cum am arătat de altfel şi în articolele noastre anterioare din Revista „Muzica". Vom prezenta în cele ce urmează alte emisiuni ale Poştei Române consacrate muzicii.

În anul 1951 (22 septembrie), cu prilejul „Săptămînii muzicii româneşti" (22—30 septembrie 1951), a fost emisă o serie de trei mărci poştale cu aceeaşi valoare (11 L), sub lozinca festivalului : „Să cîntăm pacea şi prietenia între popoare" (desene de I. Dumitrana, heliogravură, hîrtie albă cu filigran XV, dantelat 13½, în „Catalogul mărcilor poştale româneşti — 1974", seria fiind înregistrată la nr. 1337—1339). Ne amintim cu plăcere de acest eveniment muzical, cînd s-a cîntat în primă audiţie (la 24 septembrie 1951), Oratoriul „Tudor Vladmirescu" de Gheorghe Dumitrescu, la Ateneul Român, cu Orchestra Filarmonicii din Bucureşti, condusă de George Georgescu.

În anul 1968 (20 octombrie), Poşta Română a emis o marcă poştală cu prilejul Centenarului Filarmonicii „George Enescu" din Bucureşti (desen de I. Drugă, offset, hîrtie cromo, dantelat 12:12 1/2, în Catalogla nr. 2809, 55 B, policrome). Cu acest prilej a fost editată lucrarea „Filarmonica George Enescu din Bucurşti (1868—1968)" de Viorel Cosma, în care cititorii vor putea găsi datele necesare documentării.

Sărbătorindu-se Centenarul Filarmonicii din Braşov, în anul 1978 (aprilie), a fost pus în circuaţie un plic aniversativ. Nefiind emisă o marcă poştală dedicată



acestui eveniment, braşovenii au folosit marca cu efigia judeţului lor, pe care au aplicat o ştampilă specială, cu un conţinut adecvat.

Titus Moisescu

Calendar muzical

— 1 iulie 1933.

La Opera din Dresda a avut loc premiera absolută a lucrării *Arabella* de Richard Strauss, rolul titular fiind deţinut de soprana românca Viorica Ursuleac.

— 2 iulie 1916.

Pe scena Teatrului din Constanţa, Compania lirică *V. Maximilian* din Capitală, a reprezentat opereta *Lăutarul* de Imre Kálmán.

— 3 iulie 1967.

Cvartetul de coarde al UNIUNII COMPOZITORILOR din Bucureşti a prezentat, în primă audiţie la Radio-Bucureşti II, *Cvartetul de coarde nr. 2 în Do major* de Georg Wilhelm Berger.

— 4 iulie 1847.

Alexandru Petrino a pus — la Iaşi — bazele primului cor bărbătesc din oştirea moldovenească.

— 5 iulie 1916.

Compania lirică *V. Maximilian* din Bucureşti a reprezentat la Brăila opereta *Minerul* de Carl Zeller.

— 6 iulie 1961.

Cu prilejul împlinirii vîrstei de 74 de ani a compozitorului Ion Hartulary-Darclée, ochestra de Studio a Radioteleviziunii Române a prezentat un concert-medalion cu lucrările sărbătoritului.

— 7 iulie 1916.

Prima operetă-portret, cu subiect din mediul muncitoresc, a lui Franz Lehar — *Eva* — a fost prezentată de Compania lirică *V. Maximilian* la Brăila.

— 8 iulie 1913.

S-a reprezentat cu mare succes de către *Compania lirică română „Const. Grigoriu"*, revista muzicală *Obor — Gara de Nord* de Cerchez, unul din rolurile principale fiind deţinut de viitoarea vedetă a teatrului liric mondial. Florica Cristoforeanu. Fragmente din spectacol au fost înregistrate şi pe discuri.

— 9 iulie 1916.

Pe scena Teatrului din Galaţi s-a reprezentat opereta *Dragostea Corinei* de Ionel Brătianu.

— 10 iulie 1907.

Pe scena Grădinei *Raşca* din Bucureşti, s-a reprezentat comedia-vodevil *Mitică Ghinion*, localizare de Emil D. Fagure.

— 11 iulie 1921.

Compania lirică *N. Leonard* din Bucureşti a reprezentat opereta *Fetiţa olandeză* de Imre Kálmán, la numai un an de la premiera absolută.

— 12 iulie 1957.

Premiera operetei *Lăsaţi-mă să cînt* de Gherase Dendrino pe scena Teatrului de operă şi balet din Odessa.

— 13 iulie 1909.

Premiera bucureşteană a operetei *După divorţ* de Leo Fall de către Compania lirică română *Constantin Grigoriu* pe scena Grădinei *Oteteleşanu*.

— 14 iulie 1905.

S-a reprezentat în Bucureşti opereta *Trei dorinţi* de Carl Mihael Ziehrer de către Compania lirică română *Constantin Grigoriu*.

— 15 iulie 1916.

Pe scena Teatrului din Brăila s-a reprezentat opera-comică *Pericola* de Jacques Offenbach.

— 16 iulie 1960.

În sala Floreasca din Bucureşti, formaţia de muzică uşoară cehoslovacă *Kucera* a susţinut un concert extraordinar.

— 17 iulie 1961.

Ansamblul academic de cîntece şi dansuri din Iugoslavia, condus de Bora Bogdan Babici, a susţinut un spectacol extraordinar la Teatrul de vară *23 August* din Bucureşti.

— 18 iulie 1916.

Pe scena Teatrului din Galaţi s-a reprezentat opereta *Alteţa Sa* de Leo Ascher de către trupa lirică *V. Maximilian* din Bucureşti.

— 19 iulie 1959.

Corul şi Orchestra simfonică ale Radioteleviziunii Române, sub bagheta lui Iosif Conta, au prezentat, în primă audiţie absolută, oratoriul *Pe lespedea eroilor* de Sergiu Sarchizov.

— 20 iulie 1949.

Ansamblul liric al Teatrului armatei din Bucureşti a prezentat pe scena Teatrului *Vox-Eforie*, sub conducerea dirijorului Radu Botez, în premieră, opereta *Cîntecul munţilor* de Viorel Doboş, libretul de Constantin Ghiban.

— 21 iulie 1916.

Pe scena Teatrului din Bîrlad, Compania lirică *V. Maximilian* a prezentat opereta *Minerul* de Carl Zeller.

— 22 iulie 1917.

În plin război, trupa condusă de Constantin Grigoriu a reprezentat, în matineu şi seara, pe scena Grădinei *Oteteleşanu* din Bucureşti, opereta *Floarea din Shiraz* de Leo Fall.

— 23 iulie 1905.

Tînărul George Enescu, aflat la Sinaia, a terminat partea a doua a *Simfoniei nr. 1, în Mi bemol major*, op. 13, lucrare a cărei primă audiţie absolută a avut loc la Paris, sub bagheta lui Edouard Colonne, în ziua de 21 ianuarie 1906.

— 24 iulie 1904.

Compania lirică *C. Murgeanu — Paula Moor* a susţinut un spectacol la Chişinău cu opereta *Fluierul fermecat* de Alexandru Flechtenmacher.

— 25 iulie 1916.

Pe scena Teatrului din Focşani s-a reprezentat opereta *Dragostea Corinei* de Ionel Brătianu, libretul de A. de Herz.

— 26 iulie 1961.

Orchestra de muzică uşoară *Prochazka* din Cehoslovacia, a susţinut un concert extarordinar pe scena Teatrului de vară *23 August* din Bucureşti.

— 27 iulie 1905.

Compania lirică română *Constantin Grigoriu* a prezentat pe scena Grădinii de vară din Parcul *Oteteleşanu* din Bucureşti opereta *Fetiţa dulce* de H. Reinhardt.

— 28 iulie 1913.

Pianistul şi compozitorul Theodor Fuchs, colaborator al multor virtuozi români înainte de primul război mondial, a terminat la Bucureşti *Concertul pentru pian şi orchestră.*

— 29 iulie 1904.

Trupa lirică condusă de Constantin Grigoriu a reprezentat spectacolul *Fiica tamburului major* de Jacques Offenbach.

— 30 iulie 1916.

Pe scena Teatrului din Focşani s-a jucat opereta *Eva* de Franz Lehar.

— 31 iulie 1914.

Noua trupă lirică fondată de comicul şi artistul de operetă Vladimir Maximilian, a reprezentat în Bucureşti lucrarea *Cowboiul* de Viktor Jacobi.

Eugen Vicoş

NICOLAE LUNGU

S-au împlinit 80 de ani de cînd Nicolae Lungu a deschis ochii asupra lumii, în Dobridorul Doljului.

S-au scris vrafuri de monografii, articole, recenzii, apoi studii şi cronici despre unele din lucrările sale, desprinse dintr-o operă de autentică vibraţie artistică şi primă importanţă în cultura muzicală naţională, operă de a cărei valoare iubitorii de frumos artistic de la noi, ca şi întreaga suflare muzicală românească, sînt — cu toţii — conştienţi de mult.

Aceasta constituie, poate, cea mai adîncă şi tainică mulţumire a maestrului. Spunem „poate" deoarece pe Nicolae Lungu natura l-a înveşmîntat — ca pe toţi marii artişti — în straiele unei modestii pe care nu a lepădat-o niciodată, de la anii tinereţii, pînă la cei ai... Pînă cînd ? Nu, despre Nicolae Lungu nu putem spune că se află la „anii bătrîneţii", pentru că aceşti ani pe care îi serbăm cu bucurie şi emoţie, el, Nicolae Lungu, îi contrazice printr-o primăvară neobosită care îi luminează mintea, inima, inspiraţia artistică, o primăvară care îi umple de vigoare, şi astăzi, strîngerea de mînă — bărbătească, cinstită, dreaptă ! Statornic în modestie, statornic în blîndeţe şi bunătate, maestrul parcă ne propune să poposim cu gîndul în preajma legendelor noastre, care — pare-se — nu numai metafore nobile cuprind, ci şi sîmbure de adevăr din care s-a născut însăşi metafora. Căci ce altceva poate fi numit mai bine „tinereţe fără bătrîneţe" decît această luminoasă cale de viaţă pe care de 80 de ani, cu chipul luminat de zîmbetul ce-şi are rădăcinile în adîncul inimii, Nicolae Lungu păşeşte calm, sigur pe el, înţelepţeşte !

...Modestia maestrului. Bunătatea, echilibrul, simţămîntul pe care îl răsădeşte în fiecare din cei ce se apropie de el — simţămîntul ancorării la un ţărm al liniştii, toate acestea (şi cîte încă multe altele) sînt izvoare curate ca lacrima, limpezi ca cristalul, ce alimentează fertil ogorul inimii sale, în care — încolţind la anii copilăriei — dragostea de muzică s-a transformat grabnic în raţiunea de a trăi, raţiune semănînd în importanţă — pentru drumul său prin viaţă — cu cea pe care steaua polară o avea pentru vechii călători pe întinsurile de ape... Şi a fost ca această dragoste să se nască acolo, în satul în care a văzut lumina albă a zilei, tot ascultînd doine şi cîntece fecioreşti, scripca lăutarului sau fluierul ciobanului topindu-se în zvonul de talăngi al turmelor... Atunci s-au deschis larg ferestrele inimii sale, pentru a lăsa să pătrundă într-însa miresmele cele de neasemuit ale muzicii născute din acest străvechi pămînt românesc... Şi deschise au rămas pe toată viaţa ! Pentru a primi şi, mai tîrziu, pentru a dărui generos ecourile stîrnite în căuşul inimii, tălmăcite acolo, dospind neîncetat, pînă luau forma cîntecelor pe care meşterul le aşternea pe hîrtie şi le semna sfielnic : Nicolae Lungu, Nicolae Lungu, cel ce nu ştia că destinul său este ca, în cultura muzicală românească, să-şi alăture numele unor Musicescu, Vidu, Drăgoi, Kiriac, Cucu, Chirescu. Nu ştia, poate, atunci — dar, prin creaţia sa, a făcut-o. Astăzi o ştie, desigur, dar modestia îl îndeamnă la mustrări blajine adresate celor care o afirmă. Numai că opera sa, care — evident — rămîne *a sa*, a devenit — prin cîtă comoară de spiritualitate românească este cuprinsă în ea — bun al culturii muzicale naţionale. Sînt pagini din creaţia compozitorului — şi nu puţine — care, plămădite din acele ecouri de doină şi joc, s-au reîntors — cu frumuseţile subliniate de Nicolae Lungu — în cel mai nobil anonimat, acela conferit de însuşirea muzicii de către mii şi poate zeci de mii de oameni ce recunosc obîrşiile, ecourile de doină şi joc (şlefuite cu meşteşug) şi, prin aceasta, se recunosc pe ei înşişi.

Depănarea gîndurilor îndeamnă condeiul — aici, acum — să scrie cuvîntul accesibilitate ? Da ! Şi dacă este aşa, s-o facem citîndu-l pe însuşi artistul sărbătorit : *„...autenticitatea emoţiei artistice, exprimarea ei directă, cu procedee adecvate şi în forme clare, asigură accesibilitatea muzicii"*.

Şi ne mai este îndemnat condeiul să surprindă, în cîteva cuvinte, ceva despre caracterul popular — în cel mai generos sens — al muzicii lui Nicolae Lungu ? Să-l evocăm, atunci, tot pe compozitorul care afirma, ca într-un crez artistic : *„Este atît de fermecător viersul poporului, încît i-am păstrat neştirbite frumuseţile caracteristice, fie în prelucrările folclorice, fie în creaţiile în stil popular"*. Sau, mai departe : *„...cîntecul popular este modul meu de a fi în muzică. În sufletul meu a sălăşluit... satul românesc — cu toate implicaţiile lui fundamentale : dragostea de natură, de viaţă, de libertate... Acestea le-am făcut simţite în a-*

leanul doinei oltenești, în patosul cîntecelor de dor, în „Pastorală", în ritmul trepidant al „Alunelului", al „Tărășelului", în suitele haiducești... În omenia dintru început și din totdeauna a poporului își află izvorul bruma harului meu artistic. Lucrările mele sînt bunuri «de la popor adunate și iarăși la popor date» — cum spunea Anton Pann".

Acesta este Nicolae Lungu
Un nume simplu, românesc,
Un om blajin, odihnitor, modest.

Foști elevi ai săi, evocînd ani de mult trecuți sau gîndurile maestrului, sau învățăminte deprinse de la acesta, îi reconstituie trăsăturile chipului și sufletului, așa cum — acest chip, bunăoară — îl cunoaștem, ne este familiar, ne umple inima de respect și bucurie cînd îl întîlnim.

„...Reușea să introducă în secretele artei sunetelor pe toți copiii. De atunci am rămas cu ideea că oricine poate pătrunde în grădinile Eutherpei" (Aurel Stroe).

„...atît timp cît voi avea în mine viață afectivă care mă face apt să pot comunica semenilor mei mesajul artei, voi fi în același timp dator să spun tuturora că maestrul Lungu mi-a dăruit bucuria cunoașterii interpretării..." (Valentin Teodorian).

„...Cu gesturi mîngîietoare, izvorîte parcă din adîncul inimii, cu privirea caldă, hipnotizantă, ușor umbrită de pleoapele pe jumătate lăsate, profesorul de muzică făcea să răsune... armoniile Alunelului oltenesc , cîntate de copii — ...o clasă întreagă dominată și îndrăgostită de umorul cuceritor al muzicianului și compozitorului Nicolae Lungu. Clipe de neuitat pentru mine, adolescentul de atunci aflat în pragul vieții..." (Paul Urmuzescu).

Acesta este Nicolae Lungu.

Un distins compozitor care a îmbogățit tezaurul de artă muzicală românească cu valoroase mărturii despre sensibilitatea sufletului nostru, despre capacitatea de a ni-l exprima în îngînări de doină și neostoită bucurie a jocului.

Cu prilejul împlinirii venerabilei vîrste de 80 de ani, Nicolae Lungu a fost omagiat, ca unul din generoșii făurari de frumuseți muzicale în genul cîntecului și în cel coral, printr-un concert la Filarmonica „George Enescu". Corul, colectiv laureat al Festivalului național „Cîntarea României", distins cu Ordinul „Meritul Cultural" cl. I, sub conducerea dirijorului Vasile Pântea, a pregătit — alături de un grup de soliști — un program de cîntece și coruri din bogata creație a compozitorului.

Înainte de concert au ținut să rostească un cuvînt omagial compozitorul și dirijorul Dumitru D. Botez, maestru emerit al artei (din partea Uniunii compozitorilor), muzicologul Valeriu Pop-Băleni (din partea celor apropiați sărbătoritului, a numeroșilor săi colaboratori de o viață) și — din partea celor cărora Nicolae Lungu le-a îndrumat primii pași pe calea muzicii, din partea elevilor săi — tenorul Valentin Teodorian, artist emerit.

Corul Filarmonicii, într-o excelentă formă, demnă de prestigiul artistic al colectivului, a oferit numerosului public prezent la concert versiuni interpretative de referință pieselor incluse în program. Printre acestea, celebrele „Cîntec de leagăn", „Măria neichii, Mărie", „Pastorala", „Tărășelul" și popularul „Alunel oltenesc" au fost tălmăcite cu vigoare și aplomb, cu lirism și poezie.

Excelentă impresia lăsată de soliști. Soprana Mîndra Cernescu este o voce caldă, pură. Tenorul Vasile Huzum are o anume specificitate a cîntului care îl apropie de melodiile „în stil popular" pe care le redă cu autenticitate. Baritonul Florian Dumitrescu a slujit partiturile („Plîngerea codrului" și „Doină și Horă cu strigături") cu distincție. O notă de frumoasă personalitate vocală are soprana Magdalena Lăzărescu. Paulina Stavrache-Ciocmărean, o apariție solistică frecventă, a fost într-o deosebită formă interpretativă. Și l-am mai admirat pe basul Constantin Petrescu, artist de o fină muzicalitate.

Cît privește participarea la concert a tenorului Valentin Teodorian, aceasta a însemnat cea mai strălucită prezență solistică. Evident, cînd este vorba de Valentin Teodorian ! Dar demn de subliniat este faptul că apreciatul artist s-a întrecut pe sine interpretînd cîteva din paginile scrise de dascălul său.

O seară caldă, emoționantă, de vibrantă atmosferă omagială. Un *„La mulți ani, maestre Nicolae Lungu"* cîntat nu numai de glasurile corului și ale publicului, ci rostit — înainte de toate — din adîncuri de inimi !

Theodor Drăgulescu

Cappella Transylvanica la împlinirea unui sfert de veac de activitate

Sala mare a Casei Universitarilor din Cluj-Napoca a găzduit duminică 13 aprilie concertul festiv al corului CAPPELLA TRANSYLVANICA, sub bagheta eminentului său dirijor DORIN POP — *pars pro toto* al unei activități îndelungate.

Distinsă cu premiul I la ediția a II-a a Festivalului „Cîntarea României" și la Concursul internațional de la Arezzo — Italia (1978), CAPPELLA TRANSYLVANICA ocupă un loc de frunte în viața culturală românească prin exigență, valoare și elevație.

În cuvîntul omagial rostit cu prilejul acestui concert, prof. dr. Rodica Pop, rectorul Conservatorului „George Dima", sublinia : „sub bagheta experimentată a maestrului Dorin Pop, acest ansamblu a interpretat cu rafinament artistic, generozitate și pasiune, un repertoriu de cea mai aleasă factură, de la capodoperele polifoniei vocale renascentiste, pînă

la reprezentative compoziţii contemporane, dăruind specialiştilor şi melomanilor din ţară şi străinătate, trăiri estetice de neuitat. Se poate spune că muzicianul Dorin Pop şi *Cappella* sa au reuşit să atingă cu fiecare apariţie pe podiumul de concert, momentul de desăvîrşire al creaţiei, cînd prospeţimea şi inspiraţia actului artistic au şters toate eforturile, căutările şi incertitudinile elaborării lui."

Înfiinţat în 1955, sub egida filialei Uniunii compozitorilor şi inclus, peste patru ani, în cadrul Conservatorului „G. Dima", corul de cameră CAPPELLA TRANSYLVANICA a fost şi este alcătuit din studenţi şi absolvenţi ai acestui institut, concretizînd în chip strălucit integrarea învăţămîntului de profil cu practica artistică şi contribuind din plin la consolidarea prestigiului şcolii corale româneşti. Sfera de activitate a ansamblului s-a extins prin prezentarea la cenacluri şi concerte a unui repertoriu mereu crescînd din literatura corală universală şi românească — clasică şi contemporană — cu dublul scop de a informa membrii filialei Uniunii compozitorilor, de care a aparţinut iniţial şi de a dezvolta în masele largi de auditori gustul pentru genul coral, necesitate pregnantă în viaţa muzicală a unui oraş cultural de talia Clujului, pe atunci lipsit de aportul unei formaţii corale profesioniste. Dacă pînă în 1957 corul de cameră s-a manifestat exclusiv în Cluj, după această dată a început să întreprindă deplasări şi turnee în ţară, iar mai tîrziu şi peste hotare, turnee ce au contribuit la cunoaşterea şi continua creştere a prestigiului acestuia.

Muncind zi de zi, ore în şir, cu migală şi perseverenţă, CAPPELLA TRANSYLVANICA a ajuns să determine admiraţia şi entuziasmul tuturor celor ce o ascultă, să strecoare în sufletul auditorilor ei un strop de bucurie, să ofere o clipă de neasemuită satisfacţie estetică. Se întrezăreşte în acest act nu numai o rară frumuseţe dar şi multă generozitate, dăruire pentru artă, pentru oameni.

Concertul festiv a reeditat cîteva interpretări de succes de-alungul celor 25 de ani, demonstrînd o dată în plus acele virtuţi ale Cappellei ce oferă sigure garanţii ale unor noi performanţe şi înfăptuiri artistice de înaltă valoare.

O atmosferă de sărbătoare transpare din fiecare sunet cîntat sau stare sufletească transmisă, o atmosferă de sărbătoare şi entuziasm răspunde prin aplauzele îndelungate ce-i urmează ; orice frază în interpretarea CAPPELLEI TRANSYLVANICA predispune la cele mai diversificate analogii spirituale lăuntrice, ce-şi caută şi îşi găsesc în abisurile sufletului intense trăiri emoţionale. Sînt fraze frumos conturate, construite cu măiestrie şi discernămînt. Culori splendide, contraste bine diferenţiate, nuanţe gradate, forme arhitecturale logic construite, acurateţe intonaţională, iată cîteva trăsături ce caracterizează arta interpretativă a Cappellei. Discurile de muzică românească şi madrigale italiene, numeroase prime audiţii izvorîte din pana compozitorilor români — cu predilecţie creaţii ale compozitorilor clujeni — numeroase reeditări particulare ale unor lucrări aparţinînd altor epoci, formează repertoriul deosebit de bogat al corului CAPPELLA TRANSYLVANICA.

În schimbul a tot ceea ce a reuşit să realizeze CAPPELLA TRANSYLVANICA pentru arta românească pentru viaţa spirituală a patriei noastre, pentru fiecare din noi prezenţi la concertele sale altădată şi acum, nu putem să-i oferim decît aplauze sincere şi entuziaste, trăind în felul acesta bucuria succesului împreună cu cei ce l-au obţinut.

Sofia Gelman

Festivalul muzicii românești de la Iași
Ediția a VI-a

Luna mai a însemnat pentru publicul meloman de la Iași, pentru muzicienii din bătrîna capitală a Moldovei, o nouă sărbătoare a muzicii românești. Și nu numai pentru aceștia, ci pentru toți cei ce îi urmăresc cu interes evoluția, pentru toți cei ce contribuie la definirea profilului, la îndrumarea ei pe calea unui destin marcat de consistență valorică și personalitate. Atingînd treapta celei de a VI-a ediții a unui festival care abordează exclusiv creația națională de ieri și de astăzi, ieșenii au reușit de-a lungul anilor să facă distinct acest festival printr-un profil care cinstește pe organizatorii, pe susținătorii săi.

Notam, mai demult, într-un săptămînal, că aceștia încearcă a defini (prin diversitatea de opere, de stiluri, de epoci creatoare cuprinse în programe) însuși perimetrul de cultură muzicală națională în ansamblul său. Asemenea ambițioase țeluri nu pot fi egale în reușită, ediție de ediție. Firesc ! Dar nu despre aceasta este vorba cînd evocăm ideile din care s-a născut și eforturile din care se hrănește de șase ediții Festivalul ieșean. Meritul mare al organizatorilor constă în însăși fapta lor, în consecvența atitudinii.

Agenda celei mai recente ediții a Festivalului muzicii românești s-a dorit, în primul rînd, diversă, cît mai diversă în manifestări, genuri, reprezentanți de stiluri și orientări stilistice, generații. Chiar și în privința conținutului fiecărui program în parte, ideea diversității a fost pregnantă.

În rîndul celor unsprezece concerte (principale, am spune) două simfonice au deschis, respectiv închis, festivalul. Un spectacol de operă, o seară de balet, cîte două concerte de cameră și de cvartet, un recital de lieduri, un concert coral și unul de jazz, fiecare manifestare și-a avut personalitatea ei, interesul publicului fiind captat de o evidentă densitate a programelor. Acestora li s-au adăugat un colocviu cu o tematică de mare interes *(Evocarea istorică în creația muzicală contemporană)* — și o bogată serie de alte manifestări muzicale susținute în uzine, fabrici, întreprinderi, institute de învățămînt. Protagoniști au fost, în cele unsprezece concerte, Filarmonica „Moldova" (dirijor Ion Baciu), Corul aceleiași Filarmonici (dirijor Ion Pavalache), Cvartetele „Voces" și „Euterpe", colectivul Operei din Iași (conducerea muzicală Corneliu Calistru, regia Dimitrie Tăbăcaru), violonistul Daniel Podlovschi, mezzosoprana Michaela Agachi, baritonul Ion Budoiu, formația camerală „Ars Nova" (dirijor Cornel Țăranu), Ansamblul de balet din Constanța (coregrafia Oleg Danovschi), corala „Cappella Transylvanica", din Cluj-Napoca (dirijor Dorin Pop), Orchestra de cameră a Filarmonicii „Moldova", formația „Transfer" și Big Band-ul Titel Popovici, orchestra simfonică a Radioteleviziunii Române (dirijor Paul Popescu, solistă harpista Elena Ganțolea). Manifestările muzicale din întreprinderi și institute au fost susținute de Corul „Gavriil Musicescu" al Filarmonicii „Moldova", formația corală „Cantores amicitiae" ca și alte formații ale Conservatorului „George Enescu", de laureații Festivalului Național „Cîntarea României" violoncelistul Alexandru Moroșanu și pianista Tatiana Moroșanu, cvartetele „Voces" și „Eutherpe" și Big Band-ul Titel Popovici. Au găzduit aceste concerte Combinatul de utilaj greu, Țesătoria „Victoria", Întreprinderea „Tehnoton", Întreprinderea metalurgică, Întreprinderea de antibiotice, Institutul agronomic, Liceul național „Mihail Sadoveanu", Muzeul „Mihail Kogălniceanu".

Toată această desfășurare de forțe artistice (cu două, trei excepții, locale), toată această largă „extindere" a sălii de concert, are (dincolo de consemnarea seacă de mai sus) semnificații majore într-un proces educațional care, la Iași (ca și în atîtea centre din țară) nu se face numai pe perioada unui Festival. Lucrurile stau, de fapt, invers — Festivalul surprinde o secvență din acest proces permanent, susținut cu tenacitate, răbdare și — mai ales — pasiune.

Pe afișele celei de a VI-a ediții au fost înscrise nume de la Enescu, pînă la Mihail Jora și Paul Constantinescu, de la Achim Stoia, pînă la Liviu Glodeanu. Au dat consistență și prestigiu programelor muzica lui Theodor Grigoriu, Gheorghe Dumitrescu, Sigismund Toduță, Ion Dumitrescu, Wilhelm Berger, Dumitru Bughici, Liviu Comes, Aurel Stroe, Ștefan Niculescu, Nicolae Beloiu, Pascal Bentoiu, Laurențiu Profeta, Dumitru Capoianu, Adrian Rațiu, Cornel Țăranu, Vasile Herman, Mihai Moldovan, Iancu Dumitrescu, Adrian Pop — precum și deosebit de interesanții compozitori ieșeni Vasile Spătărelu, Sabin Pautza, Cristian Misievici și Viorel Munteanu.

...Autorii și opere lor.

Adică, așezate la loc de frunte, cîteva dintre capodoperele enesciene *(Suita a III-a, „Sătească", Cvartetul de coarde op. 22 nr. 1,* alături de lieduri și un *Intermezzo pentru coarde).*

Au urmat cîteva lucrări de primă importanţă din creaţia contemporană — oratoriul *Canti per Europa* de Theodor Grigoriu (operă de o valoare remarcabilă, de o densitate a substanţei expresive direct proporţională cu frumuseţea ideatică) alături de opus-ul de referinţă din creaţia camerală a aceluiaşi compozitor, cvartetul *Pe Argeş în sus.*

Noblețea ce caracterizează muzica semnată de Wilhelm Berger a apărut în toată puritatea ei, înfrumuseţînd cîteva momente ale festivalului. Opus-urile care au captivat publicul, s-au numit (şi în concertele de la Iaşi) *Concertul pentru vioară şi orchestră* şi *Cvartetele nr. 5* şi *nr. 6.*

Aşa cum s-a mai remarcat şi în presă, opera *Decebal* de Gheorghe Dumitrescu (în primă audiţie locală) s-a bucurat de o excelentă primire din partea publicului.

Seara de lieduri s-a distins prin frumuseţea selecţiei (Enescu, Jora, Stoia, Bentoiu, D. Gheciu, Donceanu, Raţiu, E. Popovici, etc.).

Cvartetele nr. 4 şi *5* de Dumitru Bughici au dezvăluit încă o dată o expresie complexă, bogată, slujită de o sciitură remarcabilă.

Binecunoscuta şi meritoria formaţie camerală „Ars Nova" a prezentat în programul de la Iaşi lucrări de cele mai diverse lumi expresive, realizate în manierele cele mai diverse — de la insolitul din *Imaginaţi-vă un spectacol Kabuki* de Mihai Moldovan, la melodismul de aspectare arhaică structurat în forme largi de Vasile Herman în lucrarea sa *Neanes,* de la expresia concentrată din *Rime di Michelangelo* de Cornel Ţăranu, pînă la debordanta inventivitate ritmică a lui Iancu Dumitrescu, autorul inspiratului *Orion* şi exoticele pînze sonore ţesute, într-un cîmp sonor diafan, de Ştefan Niculescu în lucrarea *Sincronii.*

Situate pe aceleaşi coordonate de calitate deosebită s-au remarcat şi lucrările corale, piese de farmec, de o frumuseţe descinzînd din muzica populară, lucrări ale binecunoscuţilor şi valoroşilor compozitori ieşeni Sabin Păutza şi Vasile Spătărelu.

Primele audiţii absolute ale Festivalului (puţine) au stîrnit un justificat interes. Calitatea muzicii lui Viorel Munteanu *(Glasurile Putnei)* şi a lui Cristian Misievici *(Laudes Cantemirae)* face curioşi pe toţi cei ce le-au ascultat de a urmări evoluţia tinerilor compozitori.

În sfîrşit, spiritualul şi mereu tînărul *Preludiu simfonic* de Ion Dumitrescu, delicatul *Concert pentru harpă şi orchestră* de Paul Constantinescu şi *Simfonia a II-a* de Nicolae Beloiu, au încheiat principalele manifestări ale festivalului.

Sigur, în numai nouă zile, programele (chiar dublate de concertele susţinute în întreprinderi şi instituţii) nu pot cuprinde o arie ideală din bogata şi diversa noastră creaţie muzicală. Lucrările de primă mărime au fost salutate cu entuziasm. Dar o mulţime de compozitori au figurat în concertele ieşene cu lucrări de mică, uneori prea mică semnificaţie. (Înşişi compozitorii ieşeni — poate din exces de modestie şi exagerată politeţe de gazde — s-au constituit în apariţii „episodice"). Dar nu numai despre aceasta este vorba, referindu-ne la ei, ne gîndim la încă mulţi alţii dintre creatorii de ieri şi de astăzi de autentice valori muzicale care pot, care trebuie să figureze în programele unui asemenea important Festival.

Şi ar mai fi ceva de spus în legătură cu creaţia. În sensul amintitei idei de a diversifica agenda manifestărilor (...Colocviul de muzicologie, pelerinajul la Casa memorială „George Enescu" de la Teţcani, serile de cameră, de muzică corală, de jazz...) s-a situat şi „matineul" oferit de clasele de compoziţie ale Conservatorului „George Enescu". Cei prezenţi au putut constata că la Iaşi muzica se învaţă cu temei şi tradiţiile artistice sînt ţinute la mare cinste. Studenţi în anul I (ca Ioana Adam, Ana Luminiţa Adam, Daniela Niţu şi Ion Baciu-junior), din anul III (Romeo Cozma) sau anul IV (Lucian Ţugui) au dovedit că din anii de ucenicie, pornesc pe trudnicul drum al artei avînd un excelent start ; este meritul lor dar şi al Conservatorului, al inimoşilor profesori, ei înşişi compozitori de înaltă ţinută profesională. Să-i numim : V. Spătărelu, (compoziţie), A. Zeman şi S. Păutza (armonie), C. Misievici (orchestraţie) şi V. Munteanu (contrapunct).

La Iaşi muzica se face cu seriozitate, cu dăruire totală, cu abnegaţie. Oraşul, instituţiile sale muzicale, personalităţile artistice sînt deţinătorii a numeroşi lauri obţinuţi în confruntări naţionale şi internaţionale ; în fruntea distincţiilor, cele oferite de Festivalul naţional „Cîntarea României". Ieşenii onorează cinstirile ce li s-au făcut la ambele ediţii printr-o muncă artistică onestă, permanent susţinută, cu modestie şi probitate.

Filarmonica „Moldova" (Premiul I la marele festival naţional) are o puritate a sunetului, o manieră de a face muzica fluid, limpede, o muzică acoperită de o moliciune blîndă, care vine parcă de la dulceaţa viersului eminescian, de la cea a cîntului lui George Enescu. Transparenţa ţesăturii sonore, imaginată de autorul *Suitei a III-a „Săteasca"* a încîntat. Ca şi subtilitatea tălmăcirii impresionantului edificiu care este oratoriul *Canti per Europa* de Theodor Grigoriu. Există între orchestră şi dirijorul ei, Ion Baciu, una din marile autorităţi ale baghetei româneşti, acea înţelegere deplină care decurge dintr-o lungă şi fructuoasă colaborare. În *Concertul pentru vioară şi orchestră* de Wilhelm Berger, orchestra şi dirijorul au secondat cu atenţie şi deosebită expresivitate cîntul solistic nobil şi inspirat al lui Daniel Podlovschi, violonist care se găseşte într-o excelentă formă interpretativă. Un cuvînt de caldă apreciere pentru Corul Filarmonicii pregătit admirabil de Ion Pavalache.

Publicul prezent la premiera operei *Decebal* de Gheorghe Dumitrescu a aplaudat o distribuţie bună avînd în frunte pe Ion Soanea (în rolul titular), orchestra dirijată de Corneliu Calistru, corurile reunite ale Operei şi Filarmonicii (dirijori Anton Bişoc şi Ion Pavalache) şi o regie inspirată, semnată de Dimitrie Tăbăcaru.

Cele două cvartete de coarde care au apărut în programele „Festivalului muzicii româneşti", „Voces" şi „Euterpe" au demonstrat seriozitatea cu care se face, la Iaşi, şi muzica de cameră. Sigur, condiţiile în care lucrează cele două formaţii diferă. Cvartetul „Euterpe" se confundă, în frumoasa sa muncă, cu obligaţiile ar-

tistice de la Filarmonică, obligații cărora le alătură pe cele ce și le-au asumat de a se constitui în formație camerală. „Voces" activează într-un alt cadru, în care preocupările pentru activitatea camerală primează. Aceasta se simte, în bine. „Voces" este — sau se află pe cale de a deveni — una din cele mai bune formații de cvartet pe care le avem. Poezia cu care cîntă, impecabilă tehnică — individuală și de formație — sînt de o calitate absolut unică.

Recitalul mezzosopranei Mihaela Agachi ne-a dezvăluit o artistă sensibilă, cu o cultură stilistică deosebită, o voce frumos timbrată, de înaltă calitate. (În același recital a apărut experimentatul bariton Ion Budoiu, a cărui măiestrie s-a dezvăluit din plin — în seara de lieduri, ca și în concertul formației „Ars Nova" din Cluj-Napoca. Ion Budoiu este un artist complex, inegalabil în lied, ca și în muzica contemporană).

Un concert care a reținut atenția a fost și cel al „Orchestrei de cameră a Filarmonicii „Moldova", formație care a dovedit un potențial artistic notabil. Acuratețea intonației, proporțiile spațiilor sonore imaginate interpretativ, tehnica solidă au creat bune impresii.

Concertul de jazz susținut de formația „Transfer" și Big Band-ul Titel Popovici, maestru veteran al genului la Iași, a contribuit la acea lărgire a sferei genului pe care festivalul și-a propus să o manifeste și în această ediție.

Aceștia au fost ieșenii.

Cîteva cuvinte despre oaspeți, dintre care l-am și numit pe baritonul Ion Budoiu.

Nu înainte, însă, de a saluta cu bucurie ideea inimoșilor inițiatori și organizatori ai singurului festival de muzică exclusiv românească (organizatorii care, trebuie spus, găsesc în Comitetul de cultură și educație socialistă al județului Iași un sprijin statornic), de a invita la edițiile viitoare cît mai multe dintre formațiile noastre simfonice, camerale, sau corale, ca și — mai ales — ale unor oaspeți de peste hotare. Iată încă o formulă, un bun prilej de a propaga muzica românească în rîndul artiștilor străini !

Revenind deci, cîteva cuvinte despre oaspeții ediției a VI-a a Festivalului.

Un moment de interes, evoluția excelentei formații corale „Cappella Transylvanica" din Cluj-Napoca dirijată de neobositul ei mentor artistic Dorin Pop. Frumusețea unui program divers ca exprimări stilistice a găsit în Dorin Pop același sensibil interpret prezent de mult în viața noastră muzicală — și recunoscut ca atare.

Agreabilă seară de balet a Ansamblului din Constanța.

„Ars Nova", sub conducerea excelentului muzician care a și înființat-o, Cornel Țăranu, s-a dovedit din nou o formație camerală de elită.

În sfîrșit, Orchestra simfonică a Radioteleviziunii, în haine interpretative sărbătorești a încheiat — sub bagheta dirijorului Paul Popescu (precis, tehnic, eficient) — cea de a VI-a ediție a „Festivalului muzicii românești", manifestare de prestigiu, statornică pe plaiuri moldovene spre cinstirea tradițiilor culturale naționale și a creației contemporane.

Prin generoasa găzduire a unor semnificative pagini de muzică românească, prin plasarea în centrul Festivalului a cîtorva monumente enesciene, ieșenii au deschis larg, parcă, încă de pe acum, porțile către festinul de muzică pe care anul 1981, anul Centenarului Enescu, îl va oferi — sîntem siguri — cu generozitate.

Theodor Drăgulescu

Festivalul „Timișoara muzicală"

Aflat la cea de a șaptea ediție, Festivalul „Timișoara muzicală" a devenit familiar melomanilor și o necesitate în diversificarea mijloacelor ce contribuie la impunerea artei interpretative și în acest colț de țară. Viața muzicală timișoreană primește prin aceasta un plus de strălucire la care contribuie desigur în primul rind formațiile și ansamblurile artistice gazdă, dar și cele invitate din țară, cum au fost de data aceasta corul *Madrigal* și Filarmonica din Cluj-Napoca, sau de peste hotare chiar, cum a fost cvartetul Radiodifuziunii bulgare.

Un plus de atractivitate îl constituie desigur totdeauna soliștii, așteptați cu interes. E destul să amintim cîteva nume ca cele ale pianiștilor sovietici Rudolf Kerer și Vladimir Viardo, al tenorului sovietic Vaghif Kerim, din Baku, al organistului francez Michel Robert din Grenoble, al lui Ștefan Ruha sau al unor tineri ca Paul Florin și Ion Ivan Roncea.

Cu toate că festivalul nu are un program structurat pe o anumită tematică sau idee călăuzitoare s-au putut constata totuși cîteva trăsături ce au fost urmărite de organizatori. Și aici, la loc de frunte stau primele audiții absolute din muzica noastră și, de data aceasta, cu o preferință locală vădită. În concertul inaugural al Filarmonicii, sub bagheta lui Remus Georgescu, am ascultat lucrarea timișoreanului Mircea Hoinic : *Curcubeu peste țară, cinci imagini pentru orchestră.* Compozitorul a creat cinci tablouri evocatoare ce pornesc din legende sau natură, întruchipînd o arie variată de ipostaze ale trăirilor sufletești subliniate de o scriitură bazată pe o melodică arhaică învesmîntată cu rafinament și gingășie. În concertul orchestrei de cameră dirijată tot de Remus Georgescu am ascultat un opus înrudit cu cel amintit mai sus, ieșit de sub pana unui creator pornit din părțile bănățului montan. Compozitorul Doru Popovici ne-a oferit un opus remarcabil, intitulat *Pastorale bănățene.* Muzica acestor patru miniaturi reiese dintr-o arhaică cîntare ce ne duce cu gîndul la un eventual Codex bănățean descoperit faptic sau intuitiv de compozitor dar care nu face altceva decît să precizeze adînca înrădăcinare în timp a muzicii de pe aceste meleaguri.

Tot prime audiții absolute au fost și cele *Două imnuri bizantine din secolul X—XI* de Doru Po-

povici, *La steaua* de Laurenţiu Profeta, *Suita corală* de Sabin Pautza şi *Dacii liberi* de Gheorghe Bazavan, incluse în programul concertul coral dirijat de Diodor Nicoară, mereu receptiv la ce e nou şi actual în literatura genului. Cu lucrarea lui Gheorghe Bazavan *Dacii liberi* ni s-a readus în atenţie şi momentul istoric ce îl aniversăm, cei 2050 de ani de la întemeierea statului dac centralizat.

Şi dirijorul Nicolae Boboc, în concertul final al festivalului, ne-a prilejuit o primă audiţie absolută, etalîndu-şi şi preocupările componistice. Bazată pe vechi colinde păstrate în tradiţia populară în parte poate încă de la vechii daci, *Tripticul hunedorean*, pentru soliști, cor şi orchestră pleacă de la un reuşit opus coral al compozitorului, prezentat şi premiat în ediţia a doua a Festivalului „Cîntarea României" : *Fiica ce mi-ţi dare.*

Dar muzica românească, în primă audiţie sau nu, a fost substanţial prezentată în concertele Corului Filarmonicii, al Cvartetului de coarde „Timişoara", a Filarmonicii clujene sau al corului „Madrigal" desigur, precum şi în cele două manifestări : Concertul medalion „Alma Cornea Ionescu" şi sera de muzică românească din cadrul ciclului „Arta modernă şi contemporană" organizată în colaborare cu Muzeul Banatului.

Literatura universală a fost masiv reprezentată cu lucrări ample ca *Simfonia I* de G. Mahler şi *Carmina Burana* de C. Orff în simfonicele ce au încadrat festivalul precum şi *Sărbătoarea primăverii* de I. Stravinski în concertul filarmonicii clujene dirijată de Emil Simon, lucrare pentru prima dată cîntată la Timişoara, ca şi piesa *Ghirlande* a compozitorului Cornel Ţăranu. De altfel, orchestra clujeană, corul „Madrigal", recitalul lui Rudolf Kerer şi al organistului Michel Robert au creat pilonii principali ai evenimentului muzical timişorean.

Şi Cvartetul bulgar ne-a prezentat în exclusivitate un program de muzică universală : Mozart, Brahms, Debussy, Dvorak.

Şi muzica corală renascentistă a avut un spaţiu larg în programele celor două formaţii : Corul Filarmonicii „Banatul" şi corul de cameră „Madrigal".

Pe scena lirică am putut urmări spectacole cu operele *Aida* şi *Rigoletto* de Verdi, *Gioconda* de Ponchielli, *Bărbierul din Sevilla* de Rossini şi *Faust* de Gounod, ultima beneficiind de aportul solistului sovietic Vaghif Kerim şi a dirijorului clujean Ioan Iancu.

Ansamblul de balet ne-a prezentat balada coregrafică *Iancu Jianu* de M. Chiriac, un succes incontestabil evidenţiat şi în cadrul festivalului „Cîntarea României".

Cadrul larg oferit de festivalul „Timişoara muzicală" cu spectacole şi concerte variate a lăsat loc şi pentru un Simpozion de muzicologie organizat de Filiala timişoreană a Uniunii compozitorilor şi muzicologilor cu tema „Continuitatea culturii muzicale româneşti pe teritoriul ţării noastre" condus de Gheorghe Firca şi la care au participat muzicologi din Bucureşti, Cluj-Napoca şi Timişoara.

Damian Vulpe

Festivalul „Maria Tănase"

În ultima săptămînă a lunii mai, oraşul Craiova a găzduit cea de-a VI-a ediţie a Concursului şi festivalului interpreţilor cîntecului popular românesc „Maria Tănase" — manifestare cultural-artistică amplă şi sărbătorească, organizată, prin colaborare, de către Consiliul Culturii şi Educaţiei Socialiste, Uniunea compozitorilor, Radio-televiziunea Română, comitetele judeţene de partid, consiliile populare, comitetele de cultură şi centrele de îndrumare a creaţiei populare şi a mişcării artistice de amatori din întreaga ţară.

În agenda festivalului — desfăşurat sub egida „Cîntării României" — s-au înscris acţiuni cultural-artistice şi ştiinţifice variate, enumerate aici în ordinea cronologică aproximativă : inaugurarea unui tîrg al meşterilor populari din Oltenia ; vernisajul unei expoziţii de documente referitoare la interpreta şi creatoarea omagiată — Maria Tănase ; vernisajul unei expoziţii de lucrări de artă populară realizate de elevii şcolilor populare de artă din ţară ; o sesiune de comunicări ştiinţifice cu tema „Creaţia şi interpretarea populară ca expresie artistică tradiţională şi contemporană a capacităţii creatoare a poporului român" ; o somptuoasă şi strălucitoare paradă a portului şi jocului popular ; cîteva concerte de muzică populară şi întîlniri ale unor soliști profesionişti reputaţi cu oamenii muncii din capitala şi cîteva localităţi ale judeţului ; în fine — şi cel mai important — concursul de interpretare vocală şi instrumentală, desfăşurat sub forma unor concerte în 4 seri consecutive (27—30 mai). Asupra acestuia din urmă — punctul central al întregii manifestări — intenţionăm să ne oprim cu mai multă atenţie.

Mai bine de 60 de concurenţi din 35 de judeţe ale ţării şi din municipiul Bucureşti au prezentat piese folclorice etalînd o diversitate de stiluri istorice şi zonale — diversitate prin care se exprimă unitatea creaţiei muzicale populare româneşti.

Sîntem datori să constatăm, dintru început, că majoritatea judeţelor au tratat concursul cu toată seriozitatea, trimiţînd spre reprezentare interpreţi valoroşi, cu repertoriu specific, de bună calitate şi uneori inedit, înveşmîntaţi în port popular sărbătoresc autentic, cu ţinută scenică aleasă (Mehedinţi, Timiş, Năsăud, Cluj, Hunedoara, Botoşani, Maramureş etc.). Premiile au revenit, pentru muzica vocală, Marianei Drăguţ (Mehedinţi), Lidiei Someşan (Bistriţa-Năsăud) şi Filuţei Turbatu (Dolj), iar pentru muzica instrumentală lui Ion Ciobanu (Cluj), Ion Pieptănaşu (Timiş) şi lui Eugen Greceanu (Olt). Echipa laureaţilor a fost completată şi de alţi interpreţi, distinşi cu menţiuni speciale pentru frumuseţea portului, autenticitatea repertoriului, tinereţe etc. (Ion Goia, Ileana Andriţoiu, Elena Pal etc.).

Pe podium-ul de concert s-au strecurat însă şi concurenţi cu calităţi muzicale mediocre, repertorii banalizate prin uzură, cu veşminte criante şi de gust îndoielnic — mai este oare necesar să le precizăm

provenienţa ? —, concurenţi imitînd cu o sîrguinţă demnă de cauze mai nobile una sau alta dintre vedetele radio-ului sau televiziunii.

Ne exprimăm de asemenea regretul pentru faptul că o parte din cîntecele noi prezentate au avut texte poetice în mod flagrant încropite de circumstanţă, cu îndoielnică pricepere, de către instructori preocupaţi de a aduce repertoriile „în pas cu timpul". Îi încredinţăm pe aceşti „creatori de ocazie" că omul din popor îşi făureşte singur versuri cu conţinut nou, infinit mai inspirate, cu avantajul competenţei şi fără grija obsesivă de a trece în revistă totul, într-o singură piesă ; singura problemă este să faci efortul să-l descoperi.

Acompaniamenful a fost susţinut de către Orchestra de muzică populară „N. Bălcescu" a Consiliului judeţean Dolj (dirijor Paraschiv Oprea) — pentru soliştii din ţinuturile munteneşti şi moldoveneşti — şi de către Orchestra de muzică populară a Filarmonicii de Stat din Cluj-Napoca (dirijor Gheorghe Mureşan) — pentru soliştii din Banat şi de dincolo de munţi. Două formaţii de un bun nivel tehnic, receptive şi mobile, care au muncit neprecupeţit pentru a asigura atît repetiţiile şi concertele-concurs cît şi concertele profesioniştilor. Dar, după opinia noastră, concurenţii ar fi fost mai avantajaţi de acompaniamentul unor formaţii mai restrînse — desprinse eventual din cele două orchestre — cu componenţe şi stiluri de execuţie specifice zonelor reprezentate. Diferenţa calitativă ar fi fost enormă — fapt demonstrat de soliştii din Botoşani şi Maramureş, care s-au prezentat în scenă însoţiţi de tarafuri tradiţionale proprii. Taraful din Botoşani condus de Aurel Amarandei a evoluat admirabil, fiind distins cu o menţiune specială a juriului pentru virtuozitate şi acurateţea repertoriului şi a stilului de interpretare.

Festivalul „Maria Tănase" poate fi apreciat, fără rezerve, ca o reuşită. El şi-a atins obiectivul propus, acela al stimulării interpreţilor populari şi, în mod indirect, al stimulării procesului de conservare şi perpetuare a valorilor muzicale folclorice. Organizatorii locali — pe umerii cărora a apăsat cea mai mare parte a răspunderilor legate de succesul manifestării — s-au comportat ca nişte adevărate gazde care au ştiut să asigure confortul fizic şi psihic al invitaţilor şi să vegheze la buna desfăşurare a activităţilor programate.

Speranţa Rădulescu

* * *

Gama amplă şi diversă de manifestări înscrise pe agenda Festivalului-concurs „Maria Tănase" îi conferă, de la o ediţie la alta, o anume personalitate, irepetabilă, ca şi glasul celei căreia i-a fost dedicat acest gest nobil, devenit eveniment artistic.

Ca şi la ediţiile anterioare şi de această dată sesiunea de comunicări, avînd ca temă „Creaţia şi interpretarea populară — expresie artistică tradiţională şi contemporană a capacităţii spirituale a poporului român" a reunit o seamă de personalităţi ale cercetării folclorice din Bucureşti, Iaşi, Cluj-Napoca şi Craiova, lucrările susţinute de aceştia abordînd o multitudine de teme a căror valoare şi importanţă a fost comentată la modul superlativ de presa locală şi de celelalte publicaţii.

Înaltul profesionalism şi spiritul profund ştiinţific al comunicărilor au conturat, pe lîngă latura practică a manifestării, şi pe cea teoretică, fiecare dintre comentatori căutînd să aducă mărturii inedite asupra folclorului ca document al perenităţii şi continuităţii noastre pe aceste meleaguri.

Considerînd că o imagine completă asupra cadrului de desfăşurare a sesiunii de comunicări nu s-ar putea realiza fără a aminti numele referenţilor şi titlurile lucrărilor expuse, ne face o deosebită cinste în a consemna în cele ce urmează succinte dar edificatoare date înscrise pe agenda acestei manifestări : *Cîntecul popular, izvor pentru cultura autohtonă de substrat* — prof. dr. doc. I. C. Chiţimia — Bucureşti, *Revista „Şezătoarea" de la Fălticeni, sinteză a spiritualităţii româneşti (1892—1929)* — prof. dr. I. D. Lăudat — Iaşi, *Interpretarea — act fundamental în folclor* — prof. dr. doc. Gheorghe Vrabie — Bucureşti, *Originile, geneza şi evoluţia genurilor folclorice româneşti* — prof. Emilia Comişel — Bucureşti, *Sărindarul de obşte, un obicei din sudul Olteniei, bogat în sugestii pentru ideea vechimii şi continuităţii de neam* — dr. I. Al. Amzulescu — Bucureşti, *Suflet oltenesc — revistă a tovărăşiei folcloriştilor olteni* — dr. Ion Nijloveanu — Craiova, *Unele probleme de etnologie în atenţia aşezămintelor de cultură în etapa actuală* — dr. Ioan Meiţoiu, Bucureşti, *Cîntecul popular — factor generator în creaţia muzicală* — Ştefan Cărăpănceanu, Bucureşti, *Aspecte muzicale ale cîntecului popular contemporan* — Gruia Stoia, Bucureşti, *Sadoveanu despre artistul popular* — conf. dr. Petru Ursachi — Iaşi, *Doina — argument al unităţii noastre spirituale* — Virgil Medan, Cluj-Napoca, *Revista de muzică şi folclor „Izvoraşul" şi contribuţia sa la unitatea naţională în epoca interbelică* — Gh. Dumitrescu—Bistriţa, Mehedinţi, *Un culegător craiovean de cîntec popular de la 1854 — Petre Cîncea* — conf. dr. Ion Pătraşcu, Craiova, *Folclorul în revista „Arhivele Olteniei"* — prof. dr. Florea Firan, Craiova, *Avram Iancu şi Iancu Jianu în cîntecul popular* — lector dr. Aurelian Popescu, Craiova, *Opinii şi realităţi cu privire la teatrul popular haiducesc în judeţul Dolj* — Alexie Buzerea, Craiova, *Festivalul naţional „Cîntarea României" şi dinamica folclorului contemporan* — dr. Mihai Miron, Bucureşti, *Aspecte literare ale folclorului din sudul Dunării* — Ştefan Bossun, Craiova.

Latura practic profesionistă a Festivalului „Maria Tănase", mai mult ca la ediţiile anterioare, a fost împlinită de participara substanţială şi valorică a celor mai de seamă interpreţi profesionişti, din toate zonele folclorice ale ţării.

Ceea ce a impresionat, pe lîngă dăruirea cu care aceştia şi-au expus mesajul zonal, a fost migala cu care şi-au selectat un repertoriu autentic şi expresiv, prin aceasta asigurînd festivalului o variată paletă de „culori" şi „parfumuri" locale.

Ştefan Cărăpănceanu

FESTIVALUL DE JAZZ DE LA SIBIU

Sub semnul înaltelor semnificații ale confluenței artei amatoare și a celei profesioniste

Poate în nici o artă mai mult decît în aceea a jazz-ului — iar istoria relativ recentă a acesteia o confirmă — nu s-a realizat o îmbinare atît de viabilă, deseori reciproc stimulatoare, a spiritului profesionist cu acela al artei amatoare. Cea de-a X-a ediție, jubiliară, a Festivalului de jazz de la Sibiu a demonstrat-o o dată în plus ; am fost martorii ecourilor largi, de masă, ale acesteia ; iar adeziunea și interesul unui public extrem de divers, poate cel mai divers public pe care și-l poate dori un interpret sau o formație muzicală, nu a întîrziat.

S-a demonstrat o dată în plus că jazz-ul dispune la noi nu numai de aderenți dar și de promotori, de interpreți și creatori care știu să aducă — cu talent și dăruire, în contextul internațional al muzicii de jazz — acea notă originală a sensibilității românești, sensibilitate tradusă organic într-un limbaj specific, investind discursul muzical cu o înaltă valoare emoțională și imaginativă.

Impresionantă a apărut în suita de manifestări a festivalului sensibila evidențiere a diversității generațiilor artiștilor participanți. Mă refer la cîțiva dintre maeștrii consacrați ai genului cum sînt Johnny Răducanu — dezvăluind la contrabas sau la pian sentimentul cîntului intim, emoționant, pianistul Marius Popp, posesor al unei virtuozități spectaculoase de mare gust, funcțional atașată stilului, sau saxofonistul Dan Mîndrilă, literalmente contaminant prin puterea de comunicare a muzicii sale ; alături de aceștia trebuie subliniată participarea unor forțe artistice tinere de excepțională valoare componistică sau interpretativă cum sînt pianiștii Ion Baciu și Mircea Tiberian, chitaristul Constantin Uinici, compozitorul și saxofonistul Ladislau Vischi în compania formației Politehnicii din Cluj-Napoca. Se confirmă astfel în practica vieții de concert, că muzica de jazz dispune la noi de o continuitate firească a efortului creator de la o generație la alta, într-un climat de vie emulație artistică. Manifestă a apărut, în egală măsură, diversitatea stilistică a muzicii prezentate, a manierelor de interpretare, în afara oricărei limitări exclusiviste ; căci, din acest punct de vedere, întîlnirea muzicală sibiană a facilitat zecilor de participanți — compozitori și interpreți — o mai bună cunoaștere reciprocă, un prețios schimb de opinii. Am în vedere evoluția unor formații de muzică tradițională de stil dixieland, cum au fost Octetul din Reșița, Septetul Ansamblului Armatei din Cluj-Napoca sau formația timișoreană condusă de Nicolae Magdin, formații care au demonstrat nu numai o matură stăpînire a stilului dar, în egală măsură, o coeziune a ansamblului aliată virtuozității de calitate a solo-urilor. În aceeași companie, formația invitată a festivalului, „Traditional Jazz Studio" din Praga, condusă de clarinetistul Pavel Smetacek, a avut o evoluție de reală savoare și pitoresc sonor. Pe de altă parte tendințele înnoitoare ale jazz-ului contemporan de rafinată ținută intelectuală au fost prezente în cintul formației „Creativ" din Constanța, energic condusă de pianistul Harry Tavitian. În interiorul acestei largi deschideri stilistice s-au situat importantele prezențe artistice ale festivalului sibian, formațiile „Transfer" din Iași, „Nimbus" din Brașov, cele două big-band-uri — al Ansamblului Armatei din Cluj-Napoca și cel din Iași condus de Titel Popovici, formațiile sibiene „Meridian", „Vocal Jazz Quartet" — pianistul Adrian Negulescu, saxofonistul Radu Ghizășan și mulți, mulți alții al căror demers interpretativ aliat cu spiritul de echipă al ansamblului se ridică la cotele unei competiții internaționale de remarcabilă altitudine artistică. În același context trebuie menționat și aportul componistic al unor creatori de impresionantă dăruire și originalitate cum sînt Mircea Soare, laureat al premiului Uniunii compozitorilor, Doru Apreotesei și Gheorghe Mănescu.

Patru zile în șir, două săli arhipline în paralel — cea a Casei de cultură a sindicatelor și cea a teatrului, un public entuziast extins în toată țara prin transmisii preluate de posturile noastre de radio și televiziune, colocvii de problematică stringentă referitoare la „Locul jazz-ului românesc în contextul european" sau „Rolul și sarcinile cluburilor în dezvoltarea jazz-ului românesc" o gală videoaudiție prezentată de Televiziunea Română, un medalion comemorativ Richard Oschanitzky, un complex expozițional, standuri de cărți și discuri, au reprezentat în ansamblu manifestări de pregnant interes. Totul — realizat ca rod al fructuoasei colaborări dintre Comitetul municipal U.T.C.-Sibiu, Casa de Cultură a Tineretului, Radioteleviziunea Română, Asociația Oamenilor de Teatru și Muzică și Clubul de jazz din Sibiu — a constituit o expresie elocventă a nivelului actual al culturii de mase în patria noastră, a largii proliferări a valorilor muzicale autentice.

Dumitru Avakian

Anatol Vieru: Concert de autor

Anatol Vieru are flerul evenimentului, pe care îl provoacă nu numai o dată într-o stagiune. Un nonconformism incomod pentru compozitor îl pune să umble la măruntaiele muzicii, dar nu ca să le atingă, ci să le răstoarne funcția și să le mute rolul. Imaginația lui e ardentă. Cu ochiul ei ager caută răspîntiile de unde realitatea sonoră e alta decît se știe. Acest apetit pentru mereu o „altă perspectivă" și fantezia care îl secondează definesc artistul. Neliniștea lui e productivă și în compoziție, unde e vîrf, și în cuvîntul scris (gazetăria i-a fost o profesiune) și în organizarea și conducerea concertelor. Lui Anatol Vieru, Filarmonica îi datorează ciclul „Muzici paralele", oportun, cînd e așezat în muzica autohtonă, să-i dovedească o continuitate a culturii.

Ca altă dată în cameralele Filarmonicii (şi acolo concertul de autor e îndeobşte o raritate), Anatol Vieru a reuşit să amplifice evenimentul în studioul mare al Radioteleviziunii la dimensiunile concertului simfonic prin cumul de calităţi : compozitor-dirijor. S-a inaugurat, sperăm, un ciclu nou, aşa cum îl anunţa genericul : „Compozitori români contemporani". Faptul că autorul a ţinut să conducă el însuşi execuţia muzicii se cuprinde într-o tradiţie, care ne trimite la memorabile concerte conduse la Ateneu de un Igor Stravinski, Richard Strauss şi, firește, George Enescu, iar mai recent la un Witold Lutoslawski. Gestul în sine e desigur mai spectacular şi imprimă actului interpretativ girul autenticităţii. Dar nu e mai puţin adevărat că, depăşind aspectul demonstrativ, cumulul frustrează opera de o conotaţie cu care s-ar fi îmbogăţit. Prin forţa lucrurilor, *interpretul* Anatol Vieru nu-şi putea citi paginile sale dintr-o perspectivă „alta", aşa cum ne-a captivat ca interpret, dirijînd lucrări de Edgar Varèse sau de George Enescu. Poate că, exceptînd muzicile aleatoare, un autor are de făcut relativ la propria operă un singur lucru foarte bine : să încredinţeze hîrtiei cu sau fără portativ datele complete ale compoziţiei.

Nu din întîmplare concertul s-a fixat generic la un singur tip de piese : concertul se regăseşte ca gen în toate etapele evoluţiei lui Anatol Vieru, şi nu întîmplător a fost teritoriul pe care şi-a încheiat oficial studiile *(Concertul pentru orchestră,* 1954).

Concertul pentru violoncel (1962) este, stilistic, legat mai mult de neoclasicismul evident la începutul carierei compozitorului. Neoclasicismul nu este la Anatol Vieru doar o haină pe care să o fi purtat într-o anume perioadă. E un dat structural. Îl duce cu sine ca pe un model cu care are de dialogat. Nonconformismul său are nevoie de obiectul căruia să-i facă opoziţie. *Concertul pentru violoncel* pleacă de la clasica tăietură tripartită şi cu spiritul aceleia. Prima mişcare prepară şi argumentează, a doua se dezvoltă liric, ultima se joacă ; numai că discursul nu se mai tranşează în părţi distincte. Pauza nu e înlăturată prin lipituri. Totul e legat prin conexiuni intime, asigurînd trăinicia de monolit unui corp construit cu o încîntătoare naturaleţe. Clasice rămîn aici liniştea, limpezimea şi echilibrul dintre recitant şi ansamblu. Solista sovietică Natalia Gutman a intuit cu fineţe fiinţa compoziţiei, într-o viziune personală. O ajuta un arcuş deosebit de puternic şi de pătrunzător, cu sunet rotund şi frazare admirabil legată. Iar conduita sobră a interpretării era de calitatea unui reflex dobîndit prin temeinică cultură, atestînd clasa înaltă a şcolii care a format-o.

Dacă se consideră *Clepsidra I (1968)* un concert pentru trompetă (ceea ce se poate susţine) el stă pe o falsă relaţie, în sensul că diversele avataruri ale timbrului care prin natura lui domină peste ţesutul orchestral, nu-şi revelă semnificaţia decît în context cu ansamblul. Acesta din urmă fixează dominanta expresivă a piesei, care ar fi o dialectică a efemerului faţă cu veşnicia, a frivolului lesne reperabil, strălucitor, uneori doar frapant, confruntat cu liniştea lucrului trainic. Leitmotivul declarat de autor e decodabil în multe pagini ale sale. Trompeta apare aici ca un personaj care pune întrebări şi trăieşte drama noncomunicării, ca într-o piesă de Charles Ives. Solistul şi ansamblul urmează căi paralele fără putinţa de a se întîlni vreodată. Tot ca la înaintaşul american întrebările rămîn neräspunse, Solistul Tănase Bucătaru a pus tehnica completă a instrumentului la nivel virtuoz în slujba unui rol al elocinţei. Această creaţie personală a confirmat performanţa care l-a consacrat prin disc.

Concertul pentru clarinet (1975) merge mai departe în aceeaşi direcţie. Opera lui Anatol Vieru nu e redundantă. De regulă compozitorul nu reia acelaşi drum decît cu sentimentul că poate să-l dezvolte la o altă adîncime. În acest sens *Concertul de clarinet* ar fi un punct final la *Clepsidre* (nespecificat însă de autor). Haloul de texturi care e fundalul stabil la aceste piese suferă un proces transformaţional mai complex şi mai nuanţat. Ca solist, clarinetul are mai mult de lucru ca să străpungă ecranul de sunete. Încearcă pe două căi : forţa (violenţa atacului îl apropie uneori de prcuţie) şi viclenia. Travestiurile în stilurile cele mai diverse, între incantaţia primitivă şi eleganţa neoclasică compun un aer eterogen perfect motivabil prin funcţia simbolică a clarinetului. Ansamblul are ceva dantesc, realizat la tensiuni expresioniste, unde se regăseşte o altă dimensiune a lui Anatol Vieru. Concertul confirmă nivelul celor mai bune muzici ale sale şi al pieselor care reprezintă valoarea şcolii româneşti. Forţa tempermanentului şi virtuozitatea caracteristice clarinetistului Florian Popa au servit exemplar expresia urmărită.

În fine, *Concertul pentru vioară, violoncel şi orchestră* (1979), reaşează în depline drepturi universul neoclasic, iar mişcarea ultimă pare desprinsă din paginile lui Theodor Rogalski. Evident prin asta piesa are o semnificaţie anume, din care trebuie exclusă, în cazul unui autor de tipul lui Anatol Vieru, confortabila compilare a unor maniere anterioare. Mai degrabă s-ar cere discernerea intenţiilor. Piesa debutează cu o stocare de material. La nivelul acestei muzici ar fi o simbolică a genezei („naşterea unui limbaj"). Variaţiunile subsecvente ar reprezenta procese topologice demonstrînd că acel stoc de cărămizi poate compune orice structură. De unde aluziile la clasici mai recenţi sau mai de demult. Finalul în această ordine ar trimite la literatura românească interbelică. Sînt, desigur, de urmărit în *Concert* picanteriile unor asocieri timbrale puţin frecventate, combinate la o orchestră mică de instrumente aproape singure la cîte o specie (instrumentarul conţine şi maşină de vînt). Atenţia s-ar putea fixa şi în discutabila parte ultimă pe activitatea transformaţională suprapunînd mai multe straturi de timbruri. Sînt semne puţine însă pentru a discerne o direcţie anume a muzicii şi pentru a clasifica aceste pagini în rîndul compozitorilor cu „o perspectivă alta". În schimb *Concertul pentru vioară, violoncel şi orchestră* îşi recompensează interpreţii, care pot demonstra pe planuri foarte diverse muzicalitatea şi virtuţile tehnice. În colaborarea celor doi soliști Oleg Kagan, la vioară, s-a arătat a fi întru totul la înălţimea compatrioatei sale, aceeaşi violoncelistă Natalia Gutman.

Radu Stan

Tineri dirijori la pupitrul Filarmonicii

Filarmonica „George Enescu" şi directorul ei, artistul poporului Ion Voicu, şi-au făcut în ultima vreme o datorie de onoare din promovarea tinerelor noastre talente componistice şi interpretative şi iniţiativa se cuvine mereu consemnată, spre laudă, căci numai mergînd pe un astfel de drum se poate spune că contribuie la progresul şi afirmarea plenară a culturii muzicale româneşti.

Recent, am avut ocazia să revedem, de astă dată la pupitrul prestigiosului colectiv artistic bucureştean, pe un tînăr slujitor al baghetei care s-a afirmat deja ca o speranţă, cu merite reale, ce i-au fost răsplătite şi prin decernarea, în anul 1979, a Premiului oferit de Colegiul criticilor de pe lîngă A.T.M. Cristian Mandeal venea, deci, în faţa Filarmonicii „George Enescu" cu o carte de vizită demnă de stimă şi, totodată, de confirmat. De la început trebuie să afirmăm că el ne-a apărut ca o certitudine artistică. Într-un program de dificultate, cuprinzînd *Simfonia I* de Lucian Meţianu — putînd fi socotită ca primă audiţie, în varianta actuală, cu cor, *Rapsodia pentru pian şi orchestră pe o temă de Paganini, op. 43* de Rahmaninov, avînd ca solist pe Dimitri Alexeev (U.R.S.S.), şi rar abordatul *Aşa grăit-a Zarathustra* de Richard Strauss, Cristian Mandeal a realizat ceea ce numim, în asemenea ocazii, concertul-eveniment, un festin muzical la care entuziasmul publicului nu a găsit egal decît în dăruirea cu care instrumentiştii l-au însoţit pe şeful de orchestră în creaţia sa interpretativă.

În faţa unei asemenea reuşite ca aceea la care am fost martori în sala Ateneului, apar nenumărate întrebări, dorind răspunsuri în legătură cu secretul artei lui Mandeal. Cel mai simplu şi mai apropiat de realitate răspuns este acela că în acest caz avem de-a face cu o fericită îmbinare de ştiinţă şi talent. Talentul se sprijină, deci, pe un arsenal acumulat cu migală şi tenacitate, făcînd ca darurile naturale să se manifeste cu o forţă nebănuită. Cristian Mandeal face parte din acea categorie de muzicieni pentru care universul sonor al opusului de interpretat este privit în fiecare moment ca un întreg. Este uimitoare capacitatea sa de cuprindere ; de aici provine siguranţa cu care construieşte în faţa noastră edificiul sonor, în virtutea respectului pentru ideea de continuitate simfonică, care ne apare cu claritate în fiece clipă. Căci în fiece clipă muzica, în curgerea ei temporală „vine de *undeva* şi se duce *undeva*", stăpînită în chip miraculos de gestul dirijorului. Gestica lui Mandeal neagă orice stereotipie, ea comandă şi ilustrează în acelaşi timp, adecvată şi, de aceea, de o plastică tulburătoare. Artistul nu ne propune clişee cunoscute, el nu aderă la imitarea marilor maeştri pentru că ţinteşte foarte sus şi timpul va decide cu siguranţă în favoarea sa.

Simfonia I de Lucian Meţianu, în tălmăcirea lui, ne-a relevat parcă o lucrare inedită, în care transformările sonore în cadrul stagnării temporale aparente impuse de compozitor se succed într-un arc continuu, tensionat la maximum. Geneza microstructurilor şi devenirea lor, pregătirea şi apoi culminaţia la care ajunge muzica prin apariţia vocilor se desfăşoară cu o naturaleţe ce conferă în ultimă instanţă muzicii autentica ei înfăţişare. În cazul *Variaţiunilor* lui Rahmaninov, am asistat la o adevărată demonstraţie de colaborare artistică. Dimitri Alexeev, în cea mai bună formă a sa, şi Cristian Mandeal, de un rafinament desăvîrşit, dădeau impresia că făceau muzică împreună de cînd lumea. În sfîrşit, poemul lui Richard Strauss — adevărată culminaţie artistică : contrastul dintre calm şi izbucnirile învolburate, dintre solemnitate şi clipele de glumeaţă aluzie, jocul dintre orbitoarea strălucire şi învăluirile sumbre pline de mister, „contradicţia dintre tema *dorinţei* şi cea a *ştiinţei*, găsindu-şi rezolvarea în împăcare" — cum bine caracteriza Dinu Petrescu în prezentarea sa din programul de concert finalitatea acestei simbolici straussiene — au căpătat acea amploare de impresionantă frescă, construită cu o teatralitate de maestru.

Dorinţă şi ştiinţă, iată elemente care, în cazul personalităţii lui Cristian Mandeal nu se află nici un moment în postură antagonică, ci printr-o fericită alăturare servesc un ideal artistic de profundă noblete.

Vladimir Popescu-Deveselu

Horia Andreescu şi Miriam Fried la Radioteleviziune

Concertul tînărului dirijor ploieştean la pupitrul orchestrei simfonice a Radioteleviziunii a fost, fără indoială, un eveniment artistic cu multiple semnificaţii. Concertul s-a deschis cu o reluare, cantata *România vremilor înalte* de Mihai Moldovan, lucrare de o mare simplitate şi transparenţă şi cu atît mai greu de redat. Mihai Moldovan ne apare şi aici, ca de altfel în întreaga sa muzică, un rafinat colorist şi orchestrator. Acea transparenţă a muzicii sale şi claritate a intenţiilor, sînt de fapt rezultatul unei desfăşurări mereu imprevizibile, surprinzătoare şi în acelaşi timp coerentă şi firească, definindu-l pe Mihai Moldovan nu numai ca un imaginativ prin excelenţă ci şi ca un meditativ cu o strînsă logică a construcţiei din care se degajă o forţă interioară, o tensiune continuu susţinută. Foarte sigur, cu o intuiţie precisă a acestui sentiment complex pe care îl implică muzica lui Mihai Moldovan, Horia An-

dreescu a realizat o versiune limpede şi exactă a lucrării, lăsîndu-ne să întrevedem deja performanţa pe care o va obţine în *Simfonia I* de Mahler.

Dar înainte, cîteva cuvinte despre violonista americană Miriam Fried, o personalitate artistică foarte interesantă în generosul concert de Ceaikovski. O şcoală violonistică severă ce pune mare preţ pe rigoarea clarificării celor mai infime detalii, ce nu lasă nimic la voia întîmplării sau a inspiraţiei de moment se grefează la Miriam Fried pe o natură pasională, pe o sensibilitate fremătătoare, vehiculînd mijloace expresive de mare amplitudine, rezultanta fiind o manieră de interpretare dominată de un lirism plin de forţă, bărbătesc — dacă putem spune aşa —, nonsentimental, cu toate că uneori ajunge la limita sentimentalismului, capcană de neevitat pentru mulţi interpreţi în Concertul de Ceaikovski. Sigur că Miriam Fried era uşor de acompaniat, pentru că mai ales curgerea în timp a muzicii respectă la ea canoanele clasice, însă oricum degajarea lui Horia Andreescu ne amintea mereu de aforismul atît de drag lui Emanuel Elenescu : adevăratul dirijor se cunoaşte în acompaniament !

În sfîrşit *Simfonia I* de Mahler, lucrare ce presupune din partea dirijorului o substanţialitate a gîndirii muzicale, putinţa de a cuprinde un vast orizont şi în acelaşi timp capacitatea de a întruchipa cu vigoare, cu sevă multitudinea evenimentelor ce o alcătuiesc. La fel de dificil de exprimat ca şi balansul între fervoarea ideii şi tenta populară, voit banală, veselia, grasă, uneori, a muzicii lui Mahler. Ţinînd seama de tinereţea lui Horia Andreescu ca dirijor, singura explicaţie plauzibilă a înţelegerii şi forţei de care dă dovadă în interpretarea sa ni se pare a fi acea adîncă şi fericită intuiţie pe care numai o veritabilă natură artistică o posedă. Horia Andreescu este, după părerea noastră, printre puţinii înzestraţi cu o adevărată vocaţie şi astfel concepem mai uşor virtuozitatea sa dirijorală în care dezinvoltura tehnicii se completează atît de armonios cu crearea unei stări emoţionale, proprie tuturor interpreţilor dotaţi.

S-a încercat să se acrediteze ideea (probabil dintr-o pornire criticistă cu orice preţ) că maniera dirijorală a lui Horia Andreescu ar fi oarecum monocordă, în sensul că tînărul dirijor este prea prezent, prea incisiv, prea dinamic. Poate că Horia Andreescu nu reprezintă tocmai tipul de interpret preponderent liric, cu toate că *Simfonia* de Mahler ne-a relevat deseori asemenea momente, dar oricum reproşul ne apare la fel de întemeiat ca în cazul în care acuzi o natură sobră, echilibrată prin excelenţă, că-i lipsesc marile elanuri sentimentale.

Ceea ce nu se vede dintr-o dată la Horia Andreescu sînt resursele pe care le are în rezervă, convingerea pe care ţi-o dă, la o privire mai atentă, că niciodată nu le dezvăluie pe de-a-ntregul sau nu le epuizează pînă la capăt. Şi tocmai aici rezidă secretul personalităţii sale care-l va duce, indiferent de conjunctura unui concert sau altul, la o izbîndă artistică de anvergură.

Dan Scurtulescu

CONCERTELE SIMFONICE ALE RADIOTELEVIZIUNII

Liviu Ionescu

La pupitrul Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii, Liviu Ionescu şi-a început programul cu *Suita nr. 3 în Re major BWV 1068* de J. S. Bach, într-o execuţie remarcabilă. Fermitatea accentelor din *Grave*, cu care debutează *Uvertura*, a fost urmată de un strălucitor *Allegro fugato*, reliefînd fanfara trompetelor şi ritmurile timpanilor. Contrapunctul clar lizibil, pulsaţia ritmică lejeră, ca şi efectele de *forte* şi *piano* bine marcate, au contribuit la plasarea acestei părţi a lucrării în cadrul stilistic adecvat. Celebra *Arie* care urmează a fost — după cum o indică şi titlul — cantabilă de la un capăt la celălalt, într-un tempo deplin stabil, uşor prea rar, dar cu o incîntătoare sonoritate a corzilor, cîntînd cu o expresivitate conformă spiritului bachian. În ultimele secvenţe ale *Suitei* — cele două *Gavote*, *Bourrée*, *Giga* — intervenţiile trompetelor au adus din nou strălucire, în timp ce ansamblurile s-au distins prin supleţea frazării şi echilibrul compartimentelor instrumentale.

Partea din program dedicată creaţiei lui J. S. Bach a continuat cu *Concertul nr. 2 pentru două piane şi orchestră în Do major BWV 1061*, în care cei doi solişti dialoghează imitativ între ei şi cu orchestra (cu excepţia părţii mediane, rezervată exclusiv pianelor, fără acompaniament), schimbînd replici pline de vivacitate, de dinamism. Faţă de această cerinţă a partiturii, Suzana Szöreny şi Corneliu Rădulescu au realizat o interpretare mai degrabă austeră, academică, relieful expresiv fiind adesea estompat în favoarea unei linii tensionate, coerente.

În partea a doua a programului ni s-a oferit prilejul reaudierii cantatei pentru cor şi orchestră *Stejarul românesc* de George Draga, lucrare compusă în 1976 şi executată în primă audiţie în decembrie 1978, de asemenea în stagiunea Radioteleviziunii. Reascultată, cantata vădeşte din nou calităţile lui George Draga, de abil constructor al unor edificii vocal-simfonice, demonstrate şi în alte două cantate anterior compuse. După un preludiu instrumental bazat pe chemările suflătorilor, corul de femei, urmat de corul de bărbaţi, intonează o melodie largă, amplă, însoţită la început de un fundal orchestral discret, apoi de grupul trombonilor. Un interludiu orchestral al coardelor face trecerea spre o secvenţă secundă contrastantă, cu caracter solemn, festiv, executată de corul mixt însoţit de alămuri. Un postludiu instrumental, în care corzile şi alămurile îşi îmbină sonorităţile, prelungeşte această ambianţă festivă, încheind cantata în acelaşi tempo larg, măsurat, şi în acelaşi caracter baladesc care au caracterizat-o pe întreg parcursul. George Draga se afir-

mă aci, din nou, ca un compozitor stăpîn pe mijloacele de expresie ale artei sale, ca un muzician matur, ale cărui opusuri camerale, simfonice şi vocal-simfonice sînt definite printr-un conţinut dens, întotdeauna organic îmbinat cu limbajul muzical folosit.

În încheierea concertului, Liviu Ionescu a prezentat o versiune interpretativă de mare vitalitate, dar şi de o subtilă seducţie timbrală, a *Suitei nr. 2* din muzica baletului *Daphnis şi Chloé* de Ravel, în care instrumentiştii Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii au colaborat — ca şi în cantata lui George Draga — cu Corul Radioteleviziunii pregătit de Aurel Grigoraş.

CONCERT PERPETUUM: ISTORIA JAZZULUI

O nouă manifestare în seria concertelor „perpetuum", oferind ascultătorilor — pe parcursul a cinci ore — o privire de ansamblu substanţială asupra unui compozitor sau a unui gen muzical, a fost dedicată de această dată muzicii de jazz. Intenţia organizatorilor a fost, în chip evident, să realizeze nu atît o exhaustivă istorie a genului, ci mai degrabă o deschidere spre lumea jazzului, o evocare a cîtorva din principalele etape care au marcat evoluţia acestei muzici pe parcursul celor opt decenii care au trecut de la naşterea sa în oraşul american New Orleans. În acest scop au fost angrenate cîteva din valoroasele forţe artistice care activează actualmente în jazzul românesc, într-o succesiune astfel concepută, încît să evidenţieze tocmai diversitatea de stiluri şi maniere care caracterizează istoria genului şi deopotrivă jazzul contemporan.

Începutul l-a făcut Johnny Răducanu, contrabasistul care a devenit treptat compozitor, aranjor, şef de formaţie, iar mai recent... pianist. În cadrul concertului, el a demonstrat mai întîi tocmai această nouă vocaţie a sa, în piese evocînd pe cîţiva din pionierii jazzului, pentru a se afirma apoi pe tărîmul creaţiei, ca autor al unor originale piese pentru contrabas solo, interpretate în maniera sa atît de personală.

A urmat cvartetul pianistului şi compozitorului Marius Popp, pentru început într-o interpretare tradiţională a unei teme de „Dixieland", iar în continuare în două piese proprii ale şefului formaţiei, bazate pe elemente intonaţionale româneşti, în care s-au remarcat, prin improvizaţiile lor pline de fantezie, Marius Popp la pian şi Alin Constanţiu la clarinet.

De la cvartetul de instrumente „clasice" s-a trecut la un alt cvartet, cu instrumente electronice, în special sintetizatoare, folosite nu atît pentru valorificarea ostentativă a unor timbre inedite, cît mai degrabă pentru subordonarea lor unei finalităţi propriu-zis muzicale. Este vorba de formaţia „Gramophon" din Timişoara, al cărei program a culminat cu originala piesă *Urme de paşi pe infinit*, prilej pentru bateristul Mihai Farcaş să-şi demonstreze virtuozitatea, supleţea, precizia ritmică, într-un dialog cu sintetizatorul programat să alcătuiască serii proprii de sunete.

A urmat un octet instrumental cu o alcătuire insolită : patru suflători (trompetă, trombon, saxofon alto, saxofon tenor) opuşi unei secţii ritmice compusă din pian electric, chitară bas şi doi percuţionişti. Grupul acesta, „Transfer" din Iaşi, practică un jazz-rock bogat în culori timbrale şi de mare consistenţă ritmică (datorită cuplului de percuţionişti, deplin sincronizat), dar şi un jazz de manieră „swing", după cum a vădit-o cu piesa *Blues*, excelent condusă de pianistul Ion Baciu jr., profund cunoscător şi interpret — în ciuda tinereţii sale — al celor mai diverse stiluri de jazz din trecut şi prezent.

În continuare, a avut loc un adevărat „jam session" — întîlnire pe podium a unor interpreţi proveniţi din grupuri diferite — organizat de saxofonistul Dan Mîndrilă cu concursul ieşeanului Ion Baciu jr. la pian şi al timişoreanului Mihai Farcaş la baterie, încadraţi într-un cvintet. Improvizaţiile lor s-au impus printr-o remarcabilă măiestrie, mai ales în piesa *Contemplaţie*, concepută de Dan Mîndrilă pornind de la elemente de melos folcloric românesc.

De la această paradă a interpreţilor români ai genului nu putea să lipsească Sile Dinicu, experimentat pianist de jazz şi conducător de „Big band". În fruntea Orchestrei de estradă a Radioteleviziunii, el a prezentat o succesiune de piese consacrate ale jazzului tradiţional, încheind cu *Suita în două părţi* de Cornel Meraru, bazată pe teme extrase din muzica populară românească.

În finalul serii, Orchestra simfonică a Radioteleviziunii şi dirijorul Iosif Conta au parcurs un program de jazz simfonic, început cu două părţi (*Allegro vivo* şi *Tempo di cha-cha)* din *Variaţiunile cinematografice* de Dumitru Capoianu, inspirate din lumea jazzului, după care a urmat o selecţie din creaţia lui George Gershwin : *Concertul în Fa pentru pian şi orchestră* (solist : pianistul italian Giuseppe La Licata), două arii din opera *Porgy şi Bess* (soliste : soprana Liliana Pagu şi mezzosoprana Adina Iuraşcu, pe fondul coral creat de „Madrigalul" lui Marin Constantin) şi suita *Un american la Paris*, ale cărui imagini pitoreşti, evocînd Parisul văzut prin optica unui turist american, au cunoscut sub bagheta lui Iosif Conta o interpretare plină de culoare şi de o ritmică incisivă.

FORMAŢII ORCHESTRALE ÎN STAGIUNEA CAMERALĂ A FILARMONICII „GEORGE ENESCU"

Musica Rediviva

Ludovic Baci şi orchestra de cameră „Musica Rediviva", pe care a creat-o cu scopul evident de a readuce în actualitate muzica unor veacuri trecute, se aventurează uneori şi în lumea

muzicii secolului XX, prezentînd chiar şi lucrări în primă audiţie. Concertul de care ne ocupăm a vădit tocmai această ambivalenţă a preocupărilor, fiind dedicat în prima parte unor creaţii contemporane, iar în partea a doua lui J. S. Bach.

Pastorale transilvane de Doru Popovici, una din primele audiţii ale serii, este o suită în cinci părţi : o *Nocturnă* melancolică, o *Aubade* vioaie, un *Bocet* dramatic, un *Ison* în stil fugat, cu final viguros, şi un *Coral* solemn, în mişcare rară. În primele trei părţi, temele extrase de autor din codexuri transilvănene sînt prezentate mai întîi într-o formă nudă (solouri de violă şi vioară, apoi duet violă-vioară în părţile I şi II, solo de violoncel, apoi trio vioară-violă-violoncel în partea III) înainte de a fi prelucrate cu ansamblul corzilor. În ultimele două părţi, temele sînt create de Doru Popovici în spiritul folclorului transilvănean, tratarea lor orchestrală începînd direct, fără introduceri. Atmosfera generală, de esenţă lirică, este rezultanta îmbinării unei prelucrări folclorice cu caracter modal cu o expresie arhaică de influenţă bizantină, întîlnită şi în alte creaţii anterioare ale compozitorului.

O altă primă audiţie a serii a fost prilejuită de *Concertul pentru clarinet şi orchestră de coarde* de Paul Patterson, compozitor englez din generaţia mijlocie, prezent în sală. Profesor la Royal Academy of Music din Londra, Paul Patterson scrie o muzică vădit influenţată de curentele contemporane. El ştie să exploateze în chip ingenios resursele orchestrei de coarde, să recurgă la felurite libertăţi de formă şi de ritm, să atribuie instrumentului solist sarcini de un înalt grad de dificultate, fiind solicitate toate registrele sale, în special cel acut. Melodia părţii secunde, construită pe mari salturi intervalice, este ornamentată cu bogate figuraţii ascendente şi descendente, care se regăsesc şi în partea ultimă, înaintea unui final „stringendo", în care clarinetul atinge note din registrul supra-acut. Tuturor acestor cerinţe le-a făcut faţă, cu talentul şi măiestria sa de atîtea ori demonstrate, clarinetistul Aurelian Octav Popa, interpret oricînd gata să asimileze noile creaţii dedicate instrumentului său.

Cantata ţărănească BWV 212 (Bauernkantate) de Johann Sebastian Bach, cu care s-a încheiat concertul, este un savuros divertisment baroc, bazat pe dansuri ţărăneşti, o muzică veselă, fără mari exigenţe, în care se recunoaşte totuşi mîna Maestrului. Intitulată în dialect saxon *Mer hahn en neue Oberkeet* (Avem un nou şef), lucrarea poartă în original subtitlul *cantate en burlesque,* fiind ultima cantată profană de Bach, scrisă pentru doi solişti vocali, cor şi orchestră. Trecînd peste faptul că a fost absent corul — ceea ce a privat cantata de un moment jubilant concluziv —, trebuie să remarcăm că acestei cantate vesele, burleşti, i-a lipsit tocmai veselia, cei doi solişti dînd dovadă — dimpotrivă — de o seriozitate neabătută. Dincolo de această rezervă, soprana Georgeta Stoleru a fost, ca de obicei, muzicală, corectă, iar basul Gheorghe Crăsnaru s-a impus prin glasul său generos şi dicţiunea sa clară.

Quodlibet musicum

Orchestra de cameră „Quodlibet musicum", înfiinţată de clarinetistul Aurelian Octav Popa cu trei stagiuni în urmă pentru a-i permite să practice noua sa vocaţie dirijorală, pare a-şi fi permanentizat colectivul de instrumentişti, după o perioadă de fluctuaţii. Aceasta a dus la un evident progres în direcţia omogenizării formaţiei, resimţit la concertul recent susţinut la sala mică a Palatului cu un program dedicat familiei Bach : lucrări concertante pentru clavecin şi orchestră de Johann Sebastian Bach, simfonii de fiii săi Karl Philipp Emanuel şi Johann Christian. Pe de altă parte, Aurelian Octav Popa procedează cu multă prudenţă la alegerea repertoriului orchestrei, nu „sare etape", ştiind foarte bine că un colectiv cameral se poate forma numai în condiţiile abordării unui repertoriu al cărui grad de dificultate sporeşte treptat. Aceasta este, de altfel, şi condiţia formării sale proprii ca dirijor, fapt dovedit la acest concert, în care Octav Popa a apărut mai sigur pe mijloacele sale dirijorale, mai suplu, ceea ce a avut drept urmare ridicarea cotei valorice a interpretării pe o treaptă mai înaltă, atît în *Simfonia nr. 3 în Do major* de Karl Philipp Emanuel Bach, în *Simfonia nr. 6 în sol minor* de Johann Christian Bach, cît şi în cele trei *Concerte pentru clavecin şi orchestră* de Johann Sebastian Bach, *nr. 1 în re minor BWV 1052, nr. 4 în La major BWV 1055* şi *nr. 5 în fa minor BWV 1056.* Solist în toate concertele a fost Nicolae Licareţ, remarcabil prin claritatea şi transparenţa texturii, prin ştiinţa de a folosi o ornamentaţie stilistic adecvată, prin atenţia acordată expresivităţii — atît cît o permite tehnica clavecinistică —, chiar cu preţul sacrificării pe alocuri a exactităţii digitale. Aurelian Octav Popa a izbutit să realizeze echilibrul între sonoritatea orchestrei şi aceea — mai firavă — a clavecinului, atît prin amplificarea discretă a instrumentului solist în difuzoarele sălii, cît şi prin temperarea colectivului în pasajele de *forte.*

Edgar Elian

Somogy Laszlo din nou la pupitrul Filarmonicii bucureştene

Este firesc, cred, să ne întrebăm ce anume reprezintă astăzi, la cele peste şapte decenii de viaţă, Somogy Laszlo în contextul dirijoral actual ; iar aceasta cu atît mai mult cu cît publicul de la noi a avut posibilitatea să-l urmărească, să-l preţuiască de cîteva ori în ultimele stagiuni de concerte. Indiscutabil, personalitatea sa este ataşată galeriei marilor şefi de orchestră care, în perioada următoare celui de-al doilea război mondial, au dat strălucire vieţii muzicale europene în importantele centre cul-

turale ale acesteia. Ca și la Furtwängler, ca și la Bruno Walter, există la Somogy o aderență spirituală intimă față de ideea potrivit căreia muzica este o artă de esență romantică. La aceasta se adaugă acea soliditate a culturii muzicale clasico-romantice de filieră germană ; știința temeinică a orchestrei, a partiturii, devine în mod firesc natura însăși a expresiei dirijorale. Iar Somogy deține într-adevăr o impresionantă experiență de șef de orchestră ; știe să îngrijească cu afecțiune fiecare frază, fiecare intervenție solistică. Din această cauză repetițiile sale, mai mult decît concertele, sînt lecții de dăruire și de pasiune privind conducerea discursului muzical ; nu eleganța gestului ci substratul afectiv al acestuia constituie adevăratul temei al coordonării actului dirijoral la Somogy. Este dificil de spus dacă acest aspect constituie o coordonată relativ recentă a artei lui Somogy dar în orice caz se poate aprecia că acest mod de apropiere față de muzică s-a accentuat în ultima vreme; căci vîrsta — printr-o anume abordare preponderent sentimentală a partiturii — își pune, indiscutabil, amprenta asupra nivelului actual al execuției. Astfel se explică neobișnuita îngroșare a contururilor frazei mozartiene în celebra *Simfonie nr. 40*, în sol minor ; este vorba de o consistență emoțională care — oricît de romantică ar fi natura acestei lucrări — amintea mai mult de anvergura expresivă a unui opus simfonic schumannian.

Era deci de așteptat ca în urma acestei speciale experiențe privind abordarea muzicii mozartiene, realizarea *Concertului pentru orchestră* de Bela Bartók să beneficieze de acel plus de încărcătură dramatică, cutremurătoare în paginile „Intermezzo-ului întrerupt", de exemplu. Or tocmai ceea ce era de așteptat nu s-a produs ; linia de coerență expresivă a finalului nu a avut continuitate, energia interioară — care trebuie să susțină imaginile caleidoscopice atît de strălucitoare, alternînd cu prăbușiri abisale, devastatoare ale spiritului — nu a fost suficient alimentată de disponibilitățile actuale ale marelui șef de orchestră.

Și totuși vivacitatea interioară de care dispune în continuare Somogy ne face să dorim a-l audia în continuare în programe convenabile structurii sale interioare din acest moment, de la Beethoven la Schumann sau la Brahms, de exemplu.

Dumitru Avakian

PANORAMIC XX —
RECITAL DIMITRIE RÂPEANU

Una dintre ideile noi ale actualei stagiuni camerale a Filarmonicii „George Enescu" — Panoramic XX —, inițiată de tînărul pianist Adrian Tomescu, și-a cîștigat pe parcurs noi și noi aderenți. Recitalul violoncelistului Dimitrie Râpeanu, (recent laureat al premiului colegiului criticilor muzicali din ATM pentru interpretarea muzicii românești) la care și-au dat concursul Octavian Rădoi (pian), Aurelian Octav Popa (clarinet) și Iancu Văduva (trompetă) vine să ne confirme încă o dată fecunditatea ideii de confruntare a creației românești cu peisajul muzical general contemporan. Au fost puse în dialog prime audiții *absolute* (*Solo*-uri de Mihaela Sturza Gavrilă, *Zig-zag* de Costin Cazaban, *Cadenza V* de Mihai Moldovan) cu *prime* audiții (*Trei piese scurte op. 11* de Anton Webern, *Variațiuni pe o temă slovacă* de Bohuslav Martinu) și cu piese deja intrate în repertoriul curent, universal și național al genului precum *Sonata* de Cl. Debussy, *Charisma* de Yannis Xenakis, *Sonata* de Lucian Mețianu, *Sonatina-Divertisment* de Walter Mihai Klepper...

După cum se vede o arie cuprinzătoare a tendințelor mai vechi și mai noi afirmate în muzica secolului XX. Violoncelistul Dimitrie Râpeanu și-a evidențiat și cu această ocazie incontestabila autoritate și capacitate de pătrundere artistică a repertoriului contemporan. Asociat întinsei sale activități solistice și camerale desfășurată în ultimii ani, prezentul Panoramic XX vine să ne reconfirme deosebita înclinație a acestui artist, deja format, pentru tot ceea ce palpită sub titlul de inedit și confirmare azi în lumea sunetului și a ideii.

El trece cu dezinvoltură de la concizia extremă, aforistică, a clasicelor *Trei piese scurte op. 11* pentru violoncel și pian de Anton Webern sau a *Charismei* de Y. Xenakis pentru violoncel și clarinet la sofisticatele volute ale *Zig-zag*-urilor pentru violoncel și bandă de Costin Cazaban sau ale *Sonatei* pentru violoncel și bandă de Lucian Mețianu (azi, ambele, piese de antologie ale literaturii românești de gen). Stabilește (cine știe prin ce mistere ale întîmplării ?) incidențe frapante între Sonatina-Divertisment de W. M. Klepper și *Variațiunile pe o temă slovacă* de Bohuslav Martinu cărora parcă le așteptam „doda-dodă" în final („dodo" — cu alte cuvinte !)... Trece de la valorile perene ale *geniului* (Sonata pentru violoncel și pian de Claude Debussy) prin fronda amuzantă, presărată cu vers a *Cadenzei V* pentru violoncel și trompetă și subtitrată *„Recitindu-l pe Eminescu"* de Mihai Moldovan, la prime încercări (Solo-uri pentru violoncel, pian și bandă de Mihaela Sturza-Gavrilă — autoarea la pian) cu aceeași siguranță a gestului și a artei sale. Însăși selecția colaboratorilor A. O. Popa, Iancu Văduva, Octavian Rădoi ne poate chezăși ținuta exemplară artistică a acestui recital-eveniment !

Înclin să cred că ideea *Panoramicelor XX* va prolifera și în viitoarea stagiune camerală a Filarmonicii „George Enescu" ca un ciclu deschis, apt a îmbrățișa cele mai diverse aspecte ale fenomenului muzical contemporan și de a duce și readuce pe scena Capitalei artiști și formații de primă valoare (vezi : Musica Nova, duo-ul Octavian Rațiu — Șerban Soreanu, Trio „Iliescu", spre a nu-l mai re-cita pe preopinentul principal al ciclului, pianistul Adrian Tomescu...).

Nicolae Brînduș

ZILELE VARȘOVIEI LA BUCUREȘTI

Una dintre operele reprezentative ale creației școlii poloneze romantice, *Conacul cu stafii* de Stanislaw Moniuszko, a fost realizată în premieră pe scena lirică bucureșteană în colaborare cu artiști ai Teatrului Mare din Varșovia, în cadrul stagiunii trecute. Lucrarea, bine primită de publicul nostru, aducea prin versiunea regizorală a Mariei Foltyn, în scenografia lui Adam Kilian și coregrafia lui Witold Gruca, o ambianță originală, de incontestabilă autenticitate, convingîndu-ne de valorile creației poloneze din secolul trecut. Rod al unei apreciabile inițiative de colaborare între Opera Română și Teatrul Mare varșovian, spectacolul constituia poate cel mai potrivit cadru pentru a primi, în mijlocul colectivului românesc, soliști oaspeți din țara prietenă. Prilejul s-a ivit în „Zilele Varșoviei la București", aducînd în atenția publicului nostru trei cîntăreți de renume care au în repertoriul lor muzica lui Moniuszko. I-am urmărit cu deosebit interes, căci evoluția lor s-a dovedit prețioasă pentru o cît mai completă cunoaștere a stilului de interpretare care se întrevăzuse și în concepția generală a spectacolului.

Soprana Urszula Trawinska, o voce cu evidente resurse în belcanto, oferea în realizarea personajului Jadwiga o imagine plină de prospețime și farmec, rezolvînd fără dificultate exigențele unei partituri nu lipsită de probleme. O demonstrație spectaculoasă o prilejuia însă modul în care, la peste șaizeci de ani, tenorul Bogdan Paprocki reușește să domine factura eroică a rolului lui Ștefan, atingînd în aria din actul al III-lea performanțe demne de invidiat pentru oricare tenor dramatic. Și-au spus desigur cuvîntul nu numai știința dozării efortului, experiența scenică, ci și o mare disponibilitate bazată pe cunoașterea aprofundată a problemelor partiturii. Cel mai armonios a evoluat însă al treilea solist oaspete, basul Leonard Mroz, interpret al lui Zbigniew. În plinătatea forței vocii sale generoase, cu o extrem de plăcută culoare timbrală ce i-a adus succesul pe numeroase scene internaționale, Leonard Mroz are însușirile cerute de rol, degajînd acel farmec romantic care argumentează gestul eroic și iubirea fulgerătoare. Urmărindu-i pe acești cîntăreți, impresia de ansamblu a fost aceea a unei deosebit de firești integrări în spectacol, sporind calitatea prestației artistice a colectivului bucureștean. Dintre participanții la realizarea operei lui Moniuszko se cuvin remarcați cîțiva membri ai distribuției de premieră — mezzo-soprana Iulia Buciuceanu, baritonii Emil Iurașcu și Nicolae Urziceanu — precum și eleganta evoluție a mai tinerei soliste Veronica Gîrbu, egală valoric cu colegii săi, promițînd o frumoasă ascensiune lirică.

Reținem de asemenea, ca un element hotărîtor pentru calitatea acestui spectacol, prezența la pupitrul dirijoral a lui Antoni Wicherek, dirijorul care asigurase și premiera operei lui Moniuszko la București. O conducere eficientă, marcînd un ritm pregnant, atent urmărit de soliști cor și orchestră, condiție esențială pentru a asigura în continuare vitalitatea spectacolului. Desigur, urmărindu-l, ne gîndeam că asemenea colaborări, în lucrări ce necesită un studiu special, sînt nu numai utile, ci și pline de învățăminte, prin contactul cu factura stilistică cea mai adecvată. Probabil că un sentiment asemănător îl încearcă și melomanii polonezi cînd se întîlnesc cu soliștii noștri, interpretînd la Varșovia *Oedip* de George Enescu. Sub semnul prețuirii reciproce și al unei calde prietenii, asemenea colaborări apar actualmente ca o binevenită soluție de revitalizare a interesului publicului pentru operă.

Grigore Constantinescu

COLLEGIUM VOCALE KÖLN

Printre evenimentele camerale de sfîrșit de stagiune bucureșteană, trebuie, fără îndoială, consemnat concertul oferit de ansamblul vestgerman *Collegium Vocale Köln*. În foyer-ul Operei Române, care în ultimii ani a fost lunar locul de desfășurare al unor elevate seri muzicale, artiștii din Köln au avut darul de a demonstra, pentru a cîta oară, splendorile muzicii vechi camerale, ale madrigalelor și motetelor maeștrilor europeni ai polifoniei renașterii și barocului timpuriu.

Michaela Krämer — soprană, Gaby Ortmann-Rodens — mezzosoprană, Wolfgang Fromme — contratenor, Helmut Clemens — tenor și Hans Alderich Billig — bas formează o echipă de rară omogenitate care, în același timp, impresionează prin valoarea individuală pentru că, cei cinci cîntăreți grupați în jurul contratenorului Wolfgang Fromme, conducătorul artistic al ansamblului, se dovedesc a fi muzicieni de înaltă valoare, iar faptul că fac muzică împreună de peste 10 ani le conferă o siguranță și un firesc, o autoritate și totodată o simplitate a gestului interpretativ care încîntă auditoriul, dîndu-i impresia că se găsește în chip miraculos în vremea în care aceste muzici au fost scrise, pentru a fi cîntate de oricine dorea să se înalțe în sferele luminoase ale artei sunetelor. *Collegium Vocale Köln* ne evocă o întreagă epocă, ducîndu-ne cu mintea la maeștrii cîntăreți de la Wartburg, apoi la practicarea muzicii în acel cadru lipsit de fast care a generat conceptul de *hausmusik*, în timp ce profesionalismul lor este făurit în principiile de disciplină colectivă, de supunere a tuturor mijloacelor tehnice unui gînd estetic urmărit cu tenacitate fără de care gestul interpretativ cameral nu părăsește nivelul diletantic ; dar comunicarea și legătura afectivă care se stabilește cu publicul au prospețimea amatorului care ignoră convenționalul și nu cunoaște manierismul.

Călători convinși, purtînd mesajul artei lor în toate colțurile lumii, membrii formației *Collegium Vocale Köln* au poposit în București pentru a ne oferi giuvaeruri semnate de Gesualdo, Monteverdi, de Hassler sau Schein, de maeștrii elisabetani, dar și o lucrare contemporană, a lui Andrei Volkonski. Am urmărit cu

mult interes măiestria acestui compozitor al secolului nostru, care se dovedește a fi un profund cunoscător al posibilităților timbrale specifice unui cvintet vocal de tip renascentist, valorificîndu-le prin modalități în care exprimarea zilelor noastre își găsește un aliat eficace, sub aspectul limbajului, în structuri gregoriene sau bizantine, revelate cu subtilitate și topite în pasta sonoră de o cromatică austeră, urmărită cu rigoare.

Sînt multe de spus despre profilul programului, care, dorind să puncteze momentele importante — ilustrate de marile personalități ale secolelor de înflorire a istoriei muzicii vocale, a inclus cum spuneam, madrigalelor lui Monteverdi și Gesualdo, lucrările maeștrilor germani și, evident, capodoperele lui Thomas Morley, John Bennet, Thomas Weelkes, Orlando Gibbons. Stăpîni pe un repertoriu imens, cei cinci madrigaliști au știut însă să creeze și savuroase clipe de mare haz, prin piesele umoristice ale lui Banchieri sau Senfl, cu strigăte de precupeți transformate în adevărate teme de contrapunct sau cu aluziile la cei patru „muzicanți" din Bremen din cunoscuta poveste a fraților Grimm.

Sînt multe de spus despre perfecțiunea interpretării lor : ea confirmă faima de care se bucură, prezența lor masivă în literatura discografică a genului, ca și premiile care au încununat o muncă entuziastă și severă, care poate constitui un exemplu demn de urmat pentru oricine dorește să pornească pe un drum atît de plin de satisfacții, ca acela al revalorificării tezaurului artei vocale camerale.

Tudor Vladimir

TREPTELE AFIRMĂRII ARTISTICE

Deschidem acest nou șir de cronici cu o consemnare pe cît de scurtă, pe atît de laudativă : este vorba de cuplul Maria Maszalits, vioară și Viorica Rădoi, pian, într-un recital de sonate la Sala Mică. Din păcate anumite obligații profesionale nu mi-au permis să ascult decît jumătate de program — *Sonata opus 25* de Dumitru Bughici, scrisă în 1962 și stabilită de acum temeinic în repertoriul violonistic curent și *Sonata nr. 3 în Mi* de J. S. Bach. Suficient însă pentru a avea acea supriză, la care începutul cronicii făcea aluzie și de a regreta și mai mult de a nu fi auzit și cealaltă jumătate de program (*Sonata opus 12 nr. 3* de Beethoven și *Sonata opus 102 nr. 3* de Brahms). Maria Maszalits de la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din București, o foarte tînără speranță violonistică acum 10 ani (mențiune la Concursul de interpretare „George Enescu") vădește în cîntul său aceeași sonoritate pură, strălucitoare, o acurateță remarcabilă, sensibilitate și forță în exprimare. Să adăugăm și o frazare firească și atrăgătoare, stilistic vorbind, pentru a avea o imagine mai completă. În condițiile unei constanțe în studiu și a unor apariții ritmice pe scenă cu siguranță că Maria Maszalits ar fi fost acum un nume de primă mărime. Acest recital este un semn de bun augur ; poate că tînăra violonistă se gîndește la redescoperirea carierei sale interpretative... S-au mai văzut cazuri !

* * *

Sabina Coleașă este o bună violonistă, în stare să atace repertoriul cel mai dificil, de altfel recitalul său de sonate de la Sala Mică (Mozart, Brahms, Grieg și Enescu), în compania pianistului Cristea Zalu, ne-a dovedit-o. O școală serioasă, dezinvoltură tehnică, sensibilitate, iată doar cîteva calități mai pregnante pe care *Sonata a II-a în sol minor* de Grieg le-a întruchipat cu deosebire. O remarcă specială și pentru *Impresii din copilărie* de Enescu, unde fantezia și claritatea tehnică, participarea vibrantă, ne-au dat imaginea plenară a resurselor artistice ale Sabinei Coleașă.

În virtutea acestor aprecieri îmi permit să-i atrag atenția tinerei violoniste asupra unor defecte interpretative pe care *Sonata a III-a de Brahms,* dar mai ales *Sonata nr. 17 în La major* de Mozart, le-au scos în evidență. E vorba în special de un anume manierism în care cursivitatea frazării era mereu întreruptă de accente pasionale, de umflături, de o hipersensibilizare a cîntului ce pare afectată. O linie mai calmă, mai sobră, mai rezervat expresivă ar fi fost în favoarea adevărului artistic — al lucrărilor de care am amintit, firește — și totodată ar fi exprimat valoarea mai exactă a potențialului artistic pe care Sabina Coleașă îl deține și pe care îl remarcam la începutul cronicii.

* * *

În încheiere, cîteva aprecieri despre tînărul violonist Dan Ungureanu, membru al orchestrei simfonice a Radioteleviziunii, care a participat de curînd la a 11-a ediție a Festivalului Internațional al tinerilor muzicieni de la Salonic, în compania pianistei elene Domna Evnuhidu. Fragmentele citate mai jos sînt extrase din cronicile apărute în ziarele ateniene Katzemèrini și Proini (ne folosim firește de grafia românească) sub semnătura prestigioșilor critici Foebus Anoghianichi și Gh. Leotsacu.

„...Ascultînd *Sonata K. 301* de Mozart ai impresia că arta tînărului român este clasică, că în mod natural i se potrivesc claritatea, puritatea și simplitatea fragedă... În *Sonata a 8-a* de Beethoven, maniera lui este totodată vijelioasă și spiritualizată, iar în Menuet adînc interiorizată și reținută... În *Melodiile țigănești* de Sarasate patosul viu, afectivitatea profundă completează impresiile anterioare."

„...Dan Ungureanu, deși tînăr, se dovedește a fi un artist cu o profundă înțelegere a spiritului muzicii."

„...Sigură, limpede și expresivă, execuția pianistei Domna Evnuchidu s-a contopit splendid cu maniera fină dar luminoasă a violonistului Dan Ungureanu al cărui sunet plin și rotund, a cărui precizie în cînt se însufleteau datorită unei interiorizări surprinzătoare."

Mă opresc aici, citatele ar mai putea continua pe același ton, în speranța că într-una din cronicile viitoare aș putea consemna, la rîndul meu, talentul tînărului violonist român care-și așteaptă încă rîndul să apară pe una din scenele Treptelor afirmării artistice.

Dan Scurtulescu

Corala „Melos" și „Carmina Tenera" pe scena Ateneului

În contextul acțiunii „Cîntare omului", inițiată de Centrul de îndrumare a creației artistice de amatori din capitală, au fost invitate pe scena Ateneului două formații laureate ale Festivalului „Cîntarea României" : Corul de copii al Liceului „Ion Creangă" — *Carmina Tenera* — și Corala *„Melos"* a Casei Corpului Didactic din București, ambele dirijate de prof. Constantin Popescu.

Apreciat cu prilejul diferitelor turnee în țară, ca și peste hotare : Cehoslovacia (1972 și 1973), Olanda (1975), corul pionieresc ne-a relevat și de data aceasta realele sale însușiri artistice : prospețime, suplețe, acurateță și un excelent simț ritmic prezente în executarea unor lucrări ca : *Tărășelul* de Nicolae Lungu, *Hei, pionieri* de Viorel Doboș, *Părinți, aveți încredere în noi* de Aurel Giroveanu, *Mai sus* de Nicolae Bucur sau *Pace vor copiii lumii* de Constantin Popescu, (solistă pioniera Ana Maria Popescu), precum și în creații pretențioase pentru o formație școlară, aparținînd lui Händel, Orlando di Lasso, Josquin des Près, Luca Marenzio, Ceaikovski ș.a.

Corala „Melos", bine cunoscută iubitorilor muzicii corale și-a lărgit de-a lungul anilor funcția și menirea pentru care a fost creată inițial, de a servi drept model de interpretare pentru dirijori și ansambluri școlare. Ea a devenit în prezent o formație artistică în adevăratul sens al cuvîntului, o permanență în viața noastră muzicală. Calitățile interpretative au fost mult apreciate în înregistrări la Radio și Televiziune, iar desele apariții pe diferitele scene din capitală și provincie cu prilejul festivalurilor și concursurilor naționale au constituit veritabile izbînzi artistice.

În actuala variantă mixtă formația a prezentat pe prima scenă de concert a patriei noastre un bogat și variat program artistic. Ne-a atras îndeosebi atenția tălmăcirea excelentă a poemului coral : *Cîntînd plaiul „Mioriței"* de Irina Odăgescu, mesajul profund patriotic ca și bogăția ideilor muzicale din cantata *„În glorie te-nalți, Republică iubită"* (fragment) de Theodor Bordeianu, la care și-au adus prețioase contribuții alături de Corală, Corul de copii al Liceului „Ion Creangă" și Orchestra de viole (instrumente muzicale inventate de prof. Ion Delu), a Casei Corpului Didactic — la orgă prof. Ionel Ganovici. Pe lîngă aceste creații am mai putea cita lucrări aparținînd lui Vasile Iliuț, Vinicius Grefiens, Alexandru Velehorschi, George Gershwin, Johannes Brahms, Jacob Arcadelt ș.a.

Cuvinte de apreciere avem pentru conducerea muzicală a întregului concert datorată prof. Constantin Popescu, un muzician sensibil care cu dăruirea sa artistică a știut să pătrundă în meandrele unor partituri dificile și să reliefeze cu plasticitate conținutul de idei și sentimente.

Urmărit de un public receptiv format din iubitori ai genului, elevi și profesori, cît și de muzicieni și oameni de cultură, întregul concert a căpătat atributele unei manifestări artistice de referință.

Silvian Georgescu

Hilda Jerea

Muzica, termen feminin care exprimă bucuria de viață, simbol al ordinei faste a existenței omului e azi cernită, ca și sufletul nostru, la despărțirea de o artistă de renume, slujitoare devotată a frumosului, părtașă la strădanii asidue ca și la împlinirea de seamă. Temînd-o fără a îndrăzni să ne-o spunem, vestea tragică de deznodămînt a venit implacabilă ca o pagină străjuită cu negru în cartea mereu vie a creației și vieții noastre muzicale în orizontul permanentelor prezențe.

Dibuind primii pași artistici în Iașul discipolilor lui Gavril Musicescu, Hilda Jerea avea să crească apoi ca muziciană la Conservatorul din București unde a fost eleva unor pedagogi de prestigiu ca Mihail Jora, Dimitrie Cuclin, Florica Musicescu. Ei au pregătit-o să se alăture muzicienilor noștri aflați către mijlocul veacului în plină ascensiune. Concertează ca pianistă și ca parteneră de muzică de cameră, urmînd o strălucită tradiție împămîntenită la noi de George Enescu, Mihail Jora, Alfred Alessandrescu, Mihail Andricu. Își întregește cunoștințele de compoziție și practica muzicii de cameră cu profesori de la Paris și de la Budapesta. Acesta este punctul de pornire pe drumul deschis, în epoca marilor efervescențe spirituale ale României noi, de transformările de ansamblu ale țării, ale vieții și culturii noastre.

Hilda Jerea se atașează cu hotărîre eforturilor de înflorire a muzicii destinată marelui demiurg care este poporul, izvorîtă din creația de veacuri a acestuia, din melosul popular. Prin activitatea artistică, prin munca pe tărîmul compoziției, prin aportul la dezbaterea în presă, la radio, în săli de conferințe, a problemelor estetice, prin sprijinul dat acțiunilor de educație muzicală desfășurate la scara întregii națiuni, ea răspunde generoaselor imperative spirituale ale epocii socialiste. Activează ca secretară a Uniunii compozitorilor în primii ani de la crearea acestei instituții, pentru a-i rămîne apoi credincioasă pînă la capătul puterilor sale militînd cu prestigiu și devotament, în biroul secției de muzică corală și de cîntec patriotic, pentru înflorirea acestui gen. Onorează cealaltă vocație de tinerețe, a concertelor și recitalelor, a manifestărilor de muzică de cameră, întemeind formația MUSICA NOVA, pe care o însuflețește călăuzind-o de-a

lungul unui rodnic itinerar românesc şi dincolo de hotarele ţării. Preţuit de public şi de critici din multe centre ale lumii, acest ansamblu a pus în lumină un bogat repertoriu clasic şi modern, universal şi naţional, la loc de frunte situîndu-se prime audiţii de muzică românească, adevărate creaţii de compoziţie dar şi de interpretare, unele dintre acestea fiind zămislite cu emblema însăşi a ansamblului.

Compozitoare de caldă sensibilitate, Hilda Jerea s-a simţit chemată să transfigureze muzical sentimente, viziuni lirice, uneori cu nuanţe bucolice, cu imagini fruste, delicate, mai de grabă decît să sondeze în compoziţie zona marilor tragedii, conflicte, tensiuni, pe care ni se pare că a căutat să nu le răscolească, dintr-un tainic sentiment de delimitare sau dintr-o lucidă filozofie personală. O inspirată muzicalitate, un melodism viguros, culoare armonică emană din creaţiile sale reprezentînd aproape toate genurile. Ea a realizat baletul *Haiducii (Suflete de viteji)*, creat pe scena Operei Române din Bucureşti. Oratoriul *Sub soarele păcii* a constituit un adevărat eveniment artistic în cadrul Săptămînii Muzicii Româneşti din 1951, bucurîndu-se de exegeza unor muzicieni de prim ordin cum este compozitorul şi profesorul Ion Dumitrescu. A realizat un Concert pentru pian şi orchestră, o suită pentru orchestră de coarde, dansuri româneşti pentru vioară şi pian şi, să notăm bine *Patru imagini vesele* pentru pian, o mulţime de inspirate coruri şi cîntece patriotice, care ne comunică emoţia artistei la contactul cu ideile şi temele avîntate ale construcţiei vieţii noi pe pămînt românesc, ale consolidării păcii în lume. O eminentă contribuţie a adus-o Hilda Jerea în domeniul creaţiei de piese pentru voce şi pian, muzicalizînd cu aleasă artă de creatoare şi de interpretă stihuri populare, poezii de Bacovia, Minulescu, Violeta Zamfirescu, Magda Isanos. Multe dintre acestea s-au înscris ca adevărate bijuterii în repertoriul interpreţilor noştri. Creaţia Hildei Jerea este prezentă în repertoriul viu de concert şi spectacol, în emisiuni de Radio şi Televiziune, pe disc, în partituri, în cărţi şi studii de specialitate. Muziciana este distinsă cu premiul de compoziţie „George Enescu", premiul „Robert Kremer", Premiul de Stat al R. S. România, cu ordine şi medalii. Este membră a Societăţii Americane de Muzicologie.

Aşa s-a sfîrşit într-o zi de mai, pe un timp care-şi contrariază rînduiala de a fi însorit şi surîzător, o viaţă plină de dăruire, traiectorie luminoasă, intrată pe neştiute în penumbra grelei suferinţe, dar lăsînd în urmă certitudinea valorii cu care se-nscrie pe firmamentul muzicii noastre. Sub acest semn ne părăseşte o artistă de frunte, o prezenţă de fiecare zi, o prietenă cu nobilă înfăţişare fizică şi spirituală. Aceasta ne îndurerează profund dar ne dă chezăşia că istoria culturii noastre muzicale îşi va păstra amintirea şi ne va asigura drumul moştenirii sale artistice.

În numele Comitetului de Conducere al Uniunii compozitorilor şi muzicologilor, al colegilor în mijlocul cărora a muncit pentru înflorirea muzicii noastre, aduc un ultim omagiu Hildei Jerea.

dr. Vasile Tomescu

*
* *

O cruntă şi nedreaptă suferinţă, îndelung îndurată cu o exemplară demnitate umană, a stins pentru totdeauna flacăra unuia dintre cele mai sensibile suflete de artist.

Hilda Jerea — chipul şi opera sa — rămîn însă vii şi de neşters în memoria tuturor acelora care am cunoscut-o, şi am colaborat cu ea de-a lungul atîtor ani în cadrul Uniunii compozitorilor. Entuziasmul, dăruirea în munca de creaţie şi în cea obştească, încrederea nelimitată în destinele muzicii româneşti, în oamenii din juru-i, deschiderea pentru tot ceea ce este mai frumos şi mai nou în artă i-au fost zi de zi coloană spirituală care a ţinut-o, cu fruntea sus, atît în clipele de bucurie şi de succes cît şi în momentele vitrege — nu puţine la număr — pe care i-a fost dat să le trăiască în această efemeră existenţă.

Muzica Hildei Jerea este oglinda sufletului său : o muzică luminoasă, tonică, exuberantă, plină de optimism şi de poezie, de discreţie.

Din nefericire, acest drum de creaţie a fost curmat tocmai în anii care ar fi devenit cei mai rodnici, mai propice elaborării unor lucrări în care bogata experienţă artistică, maturitatea de gîndire şi talentul remarcabil ale Hildei Jerea şi-ar fi aflat deplina întruchipare.

Ca şi alţi colegi de generaţie, îmi voi mărturisi întotdeauna recunoştinţa pentru faptul că, în anii de formare ca om şi ca muzician — am avut şansa unică de a avea aproape asemenea personalităţi cum au fost Ioan D. Chirescu, Alfred Mndelsohn, Hilda Jerea, Paul Constantinescu...

În această clipă de durere, nu pot decît să reafirm acest omagiu, această admiraţie şi stimă pe care le voi purta toată viaţa celor ce mi-au îndrumat paşii, între care, la loc de cinste stă chipul Hildei Jerea.

Teodor Bratu

CONCERTUL CAPODOPERELOR

La Filarmonica „George Enescu", ciclul „Concertul capodoperelor" ne-a prilejuit reascultarea harpistului Ion Ivan Roncea.

În *Impromptu* de Albert Roussel, *Arabesca nr. 1* şi *Fata cu părul bălai* de Claude Debussy, Roncea

acceptă cadrul atmosferei acestor pagini, schițînd cu delicatețe profiluri sonore în permanentă metamorfozare. Am admirat diversa coloristică timbrală, gradările subtile ale intensităților, agogica supusă fluctuațiilor discret compensate, totul vădind impresionanta măiestrie ce caracterizează apariția tînărului harpist, laureat al Festivalului Național „Cîntarea României" — ediția a II-a și al Concursului Internațional de la Ierusalim.

Formație de excepție, cvartetul „Philharmonia", o permanență a vieții noastre muzicale, a concentrat fluiditatea cvartetului de Maurice Ravel, dezvăluindu-ne esența particulară a partiturii.

Ascultîndu-l pentru prima dată pe noul titular al viorii a II-a — Fernand Iaciu — vom consemna perfecta sa integrare în țesătura liniilor de forță ale ansamblului.

Ultima lucrare, *Introducere și Allegro* de Ravel, a reunit pe Ion Ivan Roncea, Nicolae Maxim, Valeriu Bărbuceanu și Cvartetul „Philharmonia". Amploarea orchestrală, momentele concertante rezervate fiecărui instrument s-au îmbinat cu naturalețe și vom considera aceasta ca o importantă realizare, chiar dacă — într-o altă posibilă viziune — harpa ar fi putut ocupa un rol solistic preponderent.

Ion Ivan Roncea, împreună cu Cvartetul „Philharmonia", flautistul Nicolae Maxim și clarinetistul Valeriu Bărbuceanu au oferit publicului o exemplară seară de muzică franceză.

Anca Râpeanu

Debuturi pe scena timișoreană

Șase cîntăreți și un dirijor au debutat în spectacolul *Bal mascat* de Giuseppe Verdi pe scena Operei de Stat din Timișoara la sfîrșitul lunii martie 1980, oferind unui public entuziast, certitudinea că tînăra generație de interpreți poate continua cu succes ascensiunea acestei prestigioase instituții bănățene. A fost o seară de speranțe și bucurii, așa cum am dori să vedem cît mai des pe scenele teatrelor noastre muzicale.

Desigur, atenția ni s-a îndreptat în primul rînd asupra dirijorului Peter Oschanitzky, cea mai tînără „baghetă" a timișorenilor, proaspătul șef de orchestră permanent al Operei de Stat. Nu l-am mai urmărit pe tînărul muzician din perioada cînd urma Conservatorul *Ciprian Porumbescu* din București. Peter Oschanitzky s-a maturizat profesional uimitor de repede, situîndu-se astăzi în rîndurile bunilor noștri dirijori de operă. Dispune de o gestică precisă, expresivă, știe să solicite orchestra printr-un dinamism molipsitor, are prestanță la pupitru. Seriozitatea și conștiinciozitatea i-au îngăduit să se elibereze vădit de partitură, Peter Oschanitzky conducînd totul cu dezinvoltura omului ce stăpînește partitura pe dinafară. Poate că o temperare a sonorităților orches-

trei și un echilibru mai pronunțat între scenă și fosă vor sluji la colaborarea și nuanțarea spectacolului *Bal mascat*.

Dintre cîntăreții debutanți am reținut pe mezzosoprana Elena Gaja (Ulrica), un element de autentice virtuți vocale, susținut de pronunțate calități dramatice. Dicțiunea limpede, registrul vocal grav, frumos colorat și generos, o prezență actoricească de tragediană, contribuie la conturarea unei eroine de neuitat. Certe însușiri vocale ne-a demonstrat tînăra soprană Elena Săbăduș (Amelia), o apariție cuceritoare, glas amplu, cu frazare vocală expresivă, însă cu un joc de scenă surprinzător de static. Tenorul Alexandru Serac (Riccardo) a evoluat bine în primele tablouri, stingîndu-se pe măsură ce opera se apropia de final. Glasul sună frumos, dar registrele ne apar inegale. O bună impresie ne-au produs Vasile Teaciuc (Samuel) și Csaba Airizer (Tom) în rolurile trecătoare ale celor doi compozitori. Mai puțin ne-au satisfăcut Vasile Hodja (Renato) și debutantul Arpad Kovacs (Judecătorul suprem), primul „luptîndu-se" vizibil cu dificila partitură verdiană. În schimb Viorica Pop-Ivan (Oscar) s-a mișcat cu dezinvoltura artistului matur, stimulîndu-și colegii ce debutau în seara respectivă.

Opera *Bal mascat* ar fi putut însemna un succes real al scenei lirice timişorene dacă regizorul Bob Massini ar fi lucrat mai susţinut cu soliştii şi mai ales cu ansamblul coral. Este de-a dreptul inexplicabil, cum poate azi să fie dispus corul pe voci, în manieră de concert (vezi primul tablou), într-o poziţie statică de parcă ar interpreta un oratoriu de Händel. Lipsa totală de participare a corului a influenţat negativ întregul spectacol, *Bal mascat* devenind o suită de momente fără tensiune dramatică, fără creşteri şi conflicte. Nu am înţeles, de asemenea, de ce Ulrica este negresă (în loc de ţigancă-vrăjitoare), iar Renato... mulatru ! Sînt „inovaţii" care şochează nefericit publicul.

Dincolo de aceste rezerve, ne-am bucurat că am reuşit să surprindem acea seară de debuturi — unele promiţătoare, altele surprinzătoare (Peter Oschanitzky) — fiind convinşi, că la Opera de Stat din Timişoara s-a născut un climat nou profesional, menit să impună scena lirică timişoreană la înălţimea prestigiului artistic pe care tradiţia seculară a teatrului bănăţean o solicita de multă vreme. Şi aceasta, fiindcă pe întregul parcurs al spectacolului *Bal mascat* am simţit acea dăruire a întregului colectiv (mai ales orchestra), garanţie artistică transmisă publicului atît de generos şi de exigent din „oraşul florilor".

Viorel Cosma

RECENZII

Muzica românească şi marile ei primeniri, vol. II, de Petre Brâncuşi

Problema cercetării şi expunerii istoriei muzicii româneşti se prezintă în ultimul deceniu ca o preocupare de prim plan în muzicologia noastră, rezultat al gîndirii cîtorva dintre cei mai însemnaţi istoriografi şi muzicieni români. După îndelungi acumulări de documente, lămuriri succesive asupra valorii şi autenticităţii lor, etapa elaborării unor puncte de vedere moderne, cumulînd experienţa muzicologică actuală şi a predecesorilor, apare deosebit de interesantă şi, totodată, fertilă în crearea necesarelor sinteze privind arta muzicii naţionale şi cultura muzicală a poporului nostru. După cele patru volume din seria *Hronicului muzicii româneşti* de dr. Octavian Lazăr Cosma şi primele volume privind *Izvoare ale muzicii româneşti*, în alcătuirea minuţioasă a lui Gheorghe Ciobanu, Petre Brâncuşi vine să propună propriul său punct de vedere privind această importantă problemă, intregind astfel peisajul istoriografiei şi muzicologiei noastre cu contribuţii personale, cuprinse în suita de scrieri intitulată *Muzica românească şi marile ei primeniri.* Dacă volumul I abordase dinamica evoluţiei culturii muzicale de-a lungul veacurilor, încheindu-se la finele secolului al 18-lea, cel de al doilea volum îşi restrînge aria cercetării pe o perioadă temporală privind un singur secol — al 19-lea — ce corespunde epocii de definire a şcolii componistice moderne şi a mijloacelor de manifestare ce o oglindesc în ansamblu.

Din însăşi această schimbare de perspectivă temporală decurge şi deosebirea de structură faţă de primul volum. Dacă ideea de a se stabili cîteva mari linii directoare privind evoluţia culturii muzicale se păstrează, de această dată autorul îşi precizează şi mai temeinic metoda de elaborare, determinată neîndoios de cîteva precedente. Reţinem astfel atitudinea deschisă în asimilarea tuturor contribuţiilor muzicologice afirmate pînă în momentul elaborării volumului ; pe de altă parte, se conturează şi mai bine opţiunile autorului faţă de anumite criterii ce îl conduc în investigaţie şi în formularea opiniilor. Nu în ultimul rînd, în paginile acestui volum îşi face loc, cu şi mai multă pregnanţă, atitudinea analitică faţă de cele mai semnificative creaţii ce ilustrează perioada.

Organizarea lucrării propune trei mari capitole a căror rezolvare se realizează pe două direcţii principale. Pe de o parte, se urmăreşte elucidarea subiectului propus de respectivul capitol ; pe de altă parte, autorul consideră utilă o atitudine mai liberă în comentariile întregii lucrări, creînd o circulaţie a unor idei ce revin din dorinţa „de a sublinia şi continuitatea unor preocupări, dar şi pentru a releva, parţial, cultura şi legile frumosului în ansamblul preocupărilor muzicale". Prin această metodă, Petre Brâncuşi doreşte să urmărească o nouă perspectivă asupra „locului şi rolului muzicii în viaţa socială, funcţia acestei arte nefiind exclusiv artistică sau elitară..."

Rezultatul acestui punct de vedere este stabilirea unei largi desfăşurări a materialului care, pentru prima dată în acest fel, urmăreşte evoluţia fiecărei idei reliefate de-a lungul întregului secol, de la primele ei manifestări şi pînă la maturizarea une prezenţe estetice şi creatoare capabilă a fi apreciată drept fundamentul epocii contemporane.

Primul capitol — „Argumente pentru fundamentarea unei platforme teoretico-estetice" — abordează o succesiune de idei supuse acestei evoluţii. Pornind de la coordonatele de ansamblu ale culturii naţionale, autorul urmăreşte apoi ideile estetice ale romantismului românesc, ajungînd la una dintre cele mai importante ipostaze ale sale — revelaţia folclorului. Revelaţie privită atît din perspectiva mărturiilor de epocă, cît şi din cea a modificării de atitudine faţă de folclor, în etape succesive ce conduc de la acţiunea de culegere la cea de aranjare, prelucrare şi, ulterior, asimilare a muzicii populare în cadrul creaţiei culte. Aportul oamenilor de cultură în acest proces, ce a atras treptat şi pe muzicieni, este relevat cu precădere, explicîndu-se implicaţiile specifice curentului romantic în ansamblu, în care circulaţia de idei se realizează prin cumulul tuturor manifestărilor de artă. O altă problemă abordată în acest capitol — şi aceasta condusă de la primele atestări şi preocupări, pînă la consecinţele finelui de secol — priveşte critica muzicală, o disciplină în formare, ce precede latura teoretică a fenomenului muzical în ansamblul său. Şi aici Petre Brâncuşi observă atent procesul de colaborare, cu certe consecinţe formative, între oameni de cultură — scriitori, istorici, poeţi — şi muzicieni, avînd ca rezultat afirmarea unei pleiade

de specialiști ce au pus bazele unei manifestări muzicologice și critice de profil în ultimele decenii ale secolului. Locul și importanța publicațiilor muzicale, semnificația primelor elaborări teoretice completează acest tablou ce precede încheierea capitolului în care autorul, revenind asupra problematicii folclorului (și ținînd seama de considerațiile precedente), elucidează locul și valoarea celor mai importante culegeri și publicări de folclor din secolul al 19-lea.

Deja unele considerații pregăteau — mai ales în ceea ce privește critica muzicală — capitolul al II-lea, „Temelii ale vieții muzicale moderne". Într-o succesiune deosebit de atrăgătoare, factorii alcătuitori ai vieții artistice vin să se perinde prin fața cititorului, fiecare din elementele supuse observației fiind de asemenea urmărit de-a lungul întregului secol. Pe un fond documentar foarte colorat, datorită mărturiilor de epocă, vedem intrînd în scena epocii lăutarii, urmărim procesul asimilării muzicii europene, afirmarea manifestărilor artistice specifice (dansul, muzica de salon, muzica de casă, apariția diletanților), într-un progres spre configurații din ce în ce mai complexe.

O atenție aparte este acordată literaturii didactice, în care sînt reunite cele mai de seamă drumuri ale timpului, de la materialele destinate studiului particular și în școli, la cele privind muzica religioasă (aici aflîndu-și locul și contribuțiile reformatoare ale teoriei muzicii bisericești). Etapa superioară, a învățămîntului artistic, este elucidată atît din punctul de vedere al problemelor organizatorice, al preocupărilor afirmării unor noi atitudini teoretice privind didactica artistică, cît și din cel al reflectării acestor căutări în presa timpului.

Dintre manifestările caracteristice secolului, autorul urmărește apoi, în secvențe succesive, muzica și practica fanfarelor, afirmarea concertelor publice — recitaluri, simfonice, muzică de cameră — acestora urmîndu-le o interesantă incursiune în modul de reprezentare al artiștilor străini prin intermediul turneelor. Ajuns aici, Petre Brâncuși poposește mai îndelung asupra tuturor pragurilor de evoluție ale vieții muzicale, detaliind minuțios informațiile privind interpreții, formațiile și repertoriile, demonstrînd procesul treptat al „românizării" ambianței artistice din ultimele decenii ale secolului. Ca o consecință a acestor premise, afirmarea instituțiilor artistice românești — de învățămînt sau de spectacole — se situează la nivelul firesc al concluziilor. Nu înainte de a ne propune o vastă panoramizare a vieții muzicale românești prin intermediul „reuniunilor muzicale" de pretutindeni și al consemnării cadenței din ce în ce mai strînse prin care manifestările artistice se diversifică pe măsura formării unui public de o nouă calitate.

Ultimul capitol, „Creația muzicală și dimensiunile ei valorice", a fost neîndoios și cel mai atrăgător pentru autorul prezentului volum. El se prezintă drept o consecință a celor expuse anterior, înlocuind acum vastitatea documentației cu incursiunea în domeniul componisticii, considerată pe drept cuvînt semnificativă pentru acest secol în care — așa cum se consemnează încă din *Prefață* — „... au apărut *imnurile țării*, primele *lucrări vocal-simfonice de amploare*, primele *creații de cameră*, primele *lucrări simfonice*, cele mai multe legate de filonul spiritualității naționale, primele *vodeviluri, operete și opere...*"

Petre Brâncuși apreciază că abordarea problematicii creației trebuie să fie începută cu cea mai răspîndită formă de manifestare componistică — *muzica corală*. Îi urmează „Considerații asupra creației vocal-simfonice", „Puncte de plecare în muzica de cameră", „Spiritul epocii în creația simfonică" volumul încheindu-se cu aprecieri asupra „Teatrului muzical — oglindă a frumuseții și adevărului".

În cuprinderea acestei panoramizări asupra creației, diversă ca manifestare de-a lungul secolului al 19-lea, autorul adoptă o atitudine unitară pentru fiecare dintre secțiunile (sau subcapitolele) menționate. Ca metodă, el propune o parcurgere cît mai cuprinzătoare a tuturor creațiilor apărute într-unul din domeniile abordate, parcurgere însoțită de aprecieri judicioase privind valorizarea în timp a muzicii și locul compozitorilor. Pe această structură unitară sînt grefate microportrete ale celor mai de seamă creatori (locul fiind determinat de manifestările majoritare) și analize privind lucrările mai importante. Dacă în ceea ce privește microportretele reîntîlnim informații ce au mai circulat în literatura muzicologică (nuanțate însă aici cu opinii personale), contribuțiile analitice ni se par mai importante, căci e'e par să pornească tocmai de la ideea completării unor cercetări existente. Prin aceasta, paginile dedicate muzicii lui Flechtenmacher sau Wachmann, Dima, Dimitrescu sau Musicescu, Stephănescu, Vidu ni se par deosebit de interesante, uneori dezvăluind aspecte inedite, alteori consolidînd opinii deja formulate anterior. Tabloul de ansamblu pe care ni-l oferă acest capitol, totodată concluzie a întregului volum, este nu numai convingător prin argumentele prezentate, ci se constituie ca o pledoarie pentru o mai bună și respectuoasă atitudine față de tradiția culturii noastre romantice.

În edificarea întregului volum, Petre Brâncuși face dovada unei largi aprecieri a contribuțiilor muzicologice devenite publice înaintea elaborării lucrării sale. Sprijinindu-și adesea argumentările pe opinii a căror valoare o subliniază — fie George Breazul, Constantin Brăiloiu, O. L. Cosma sau Gh. Ciobanu — autorul atrage în permanență atenția asupra unui front de cercetare muzicologică ce a determinat situația istoriografiei românești muzicale contemporane. La aceasta se adaugă citarea cu larghețe a documentelor de epocă și a partiturilor muzicale, în sprijinul fiecărei aserțiuni. Mai important apare însă, după încheierea lecturii volumului, faptul că Petre Brâncuși exprimă clar, cu un limbaj în care culoarea cuvîntului și nuanța au o pondere considerabilă, o opinie fermă față de destinul artei muzicale românești în secolul trecut. O opinie care nu ni se pare doar a unui istoriograf sau muzicolog ce studiază amănunțit documente și partituri, valorificîndu-le apoi într-o succesiune logică. Mai mult, aici autorul se raliază atitudinii lui George Breazul și Octavian Lazăr Cosma, volumul dovedind că asemenea cercetări sînt imposibil de comunicat în afara unei mari și generoase iubiri pentru frumos, pentru roadele nobile ale spiritualității românești.

dr. Grigore Constantinescu

DE PESTE HOTARE

Al II-lea Congres al compozitorilor bulgari

Cel de al II-lea Congres al Uniunii compozitorilor, care a avut loc la 14 mai, constituie un eveniment de o deosebită importanță în viața acestei organizații de creație. Una dintre cele mai vechi din țară, ea are deja o istorie de jumătate de secol. Organizarea într-o formă festivă a forumurilor, care să-i analizeze activitatea și să treacă la noi alegeri, care s-au transformat pe baza noului statut în congrese, demonstrează autoritatea crescîndă dobîndită, legătura tot mai strînsă cu poporul, cu viața, cu oamenii muncii, cu interpreții din toată țara.

Locul însemnat dobîndit în cadrul culturii noastre naționale se justifică în mod concret prin tot ceea ce s-a înfăptuit în perioada dintre primul și cel de al doilea Congres : în numai 4 ani au fost create peste 900 de lucrări în toate domeniile și genurile. Mare este participarea într-una dintre sferele de tradiție care se bucură de mult timp de popularitate, larg abordată chiar de cei care au fost primii compozitori bulgari — muzica corală — reprezentată astăzi prin creații originale de mari maeștri cum sînt Gheorghi Dimitrov, Alexandăr Raicev, Dimităr Petkov, Todor Popov, Alexandăr Tanev, Victor Raicev, Paraşkev Hagiev și mulți alții, precum și de Gheorghi Kostov, Ivan Spasov, Nicolai Stoicov, Alexandăr Tekeliev, Evgheni Ceşmegiev, din generația mai tînără. De asemenea, un spațiu larg este acordat cîntecului pentru copii — pornind nu numai de la Anul internațional al copilului și de la adunarea generală a copiilor „Steagul păcii", organizată în august trecut la Sofia, dar în general de la grija deosebită care se acordă educației estetice a celor mici. Semnificativ este în acest sens oratoriul pentru cor de copii și orchestră *Statul Pionieria* de Petăr Stupel pe text de Gheorghi Strumski.

În genul scenic au apărut lucrări, ca opera istorică *Maria Desislava* de Paraşkiev Hagiev, după drama *Țar Ivan Şişman* de Karmen Zidarov, opera satirică *Jocul* de Dimităr Hristov, care tratează într-un mod original motive de H. P. Alarcon și Pierre Corneille, opera comică *Unchii* de Lazar Nicolov, după nuvela cu același titlu a poetului și scriitorului clasic Ivan Vazov (1850—1921), opera tînărului compozitor Bojidar Spasov, *Vrăjitul*, pe motive din Thomas Mann. Genul simfonic realizează prin *Concertul pentru orchestră* de Alex. Raicev contopirea fericită a căutărilor novatoare originale cu forța profundă a acțiunii. O realizare îmbucurătoare a aceluiași autor este și cantata-oratoriu *Bulgaria — albă, verde, roșie* pentru recitator, cor, alămuri, percuție și orgă pe text de Dimităr Metodiev. Să adăugăm aici și muzica pentru cantata-oratoriu *Viața și suferințele păcătosului Sofronie* în care Simeon Pironkov prelucrează cu accentuată expresivitate opera autobiografică cu același titlu a remarcabilului exponent al renașterii naționale bulgare Sofronii Vraciansk (1739—1813). Și multe și multe alte titluri îmi vin în minte fără mari eforturi de memorie : *Simfonia a treia* a lui Lazar Nikolov, *Concertul pentru pian și orchestră* al lui Gheorghi Mincev, *Simfonia nr. 4* „*Credința*" pentru recitator, bas și orchestră de Pencio Stoianov, pe versurile poetului evreu-antifascist, Nicola Vapțarov (1909—41), *Simfonia nr. 2* de Naiden Gherov, ciclul vocal *Elegii*, după Bertold Brecht, de Simeon Pironkov, *Sonata pentru vioară și pian* a lui Lazar Nicolov, *Cvartetele nr. 6 și nr. 7* ale lui Marin Goleminov. Și-n domeniul muzicii pentru orchestră de suflători nu lipsesc compoziții ample ca simfoniile, concertele și poemele simfonice. Și ar trebui să revin la genul coral ca să pot cita marele oratoriu *Sărbători blestemate* al lui Konstantin Iliev, inspirat din folclorul muzical și poetic.

Datele importante, aniversările, acțiunile social-culturale dintre cele două congrese și-au găsit răsunet în activitatea creatorilor și într-o mare măsură în gîndirea teoretică și în critica muzicală. Aniversarea a 100 de ani de la răscoala din aprilie 1876 împotriva asupritorilor otomani, „O sută de ani de la eliberarea Bulgariei — 1878—1978", hotărîrile Congresului al XI-lea al P. C. Bulgar și ale celui de al II-lea Congres al culturii, amplele programe estetice naționale au stimulat avîntul creator, îndreptat și spre aniversarea a 1300 de ani de la constituirea primului stat bulgar și spre apropiatul Congres al XII-lea al Partidului. La aniversarea a 100 de ani de la Răscoala din Aprilie s-au creat lucrări deosebite, cum sînt lucrarea de mare forță emoțională *Simfonia Brevis* a lui Dimităr Tăpcov, oratoriul de proporții monumentale *Aprilie 1876* al tînărului compozitor Milko Kolarov, pentru cor, mezzosoprană, recitator și orchestră simfonică mare pe text de Hristo Ganov și poemul simfonic de mare expresivitate, intitulat *Apokalipsis*, în memoria jertfelor masacrului de la Batak, care a marcat înfrîngerea răscoalei. Printre lucrările consacrate sărbătoririi a 100 de ani de la Eliberare se detașează 2 lucrări scenice : baletul lui Alexandăr Raicev *Izvorul frumoasei*, după poemul cu același titlu, demult devenit clasic, al lui Petko Slaveikov (1827—95) și opera lui Jules Lévy *Neda*, inspirată din romanul *Drumul spre Sofia* al lui Stefan Dicev.

Într-adevăr, după cum s-a arătat și la Congres, compozitorilor bulgari le revin o serie de sarcini, cum ar fi, spre exemplu, abordarea în mod mai amplu, mai profund, mai general a tematicii contemporane. Acest fapt se impune și mai mult odată cu pătrunderea tot mai mare a tinerilor în viața muzicală ; prin creația lor aduc o notă de prospețime și sînt chemați să fie păstrătorii fideli ai tradițiilor cele mai avansate lăsate de înaintașii noștri. Mulți dintre cei mai de seamă compozitori ai noștri nu mai sînt în viață : Dobri Hristov, Liubomir Pipkov, Veselin Stoianov, nu mai sînt printre noi. Iar în perioada dintre cele două Congrese viața muzicală

din Bulgaria a pierdut pe unul dintre părinții ei, pe Pancio Vladigherov. Ciclul lui de lieduri pe versuri de Nicolai Liliev, acompaniate de orchestră simfonică, este ultimul său opus. La neîmplinita sa, cu numai cîteva luni — aniversare a 80 de ani de viață, unul dintre cei mai tineri elevi ai săi, Krasimir Kiurciiski, i-a dedicat un concert pentru pian. În afară de Vladigherov a ieșit din rîndurile vieții muzicale în această perioadă de timp și o altă mare figură a școlii noastre naționale componistice — remarcabilul creator de muzică simfonică și corală Petko Stainov. A închis ochii și renumitul creator și activist pe tărîm social, cu mari merite în activitatea corală, care a fost Gheorghi Dimitrov ca și Asen Karastoianov și Gheorghi Zlatev-Cerkin. Activitatea reprezentanților acestei remarcabile generații care s-a născut între anii 90 ai secolului trecut și cei ai primului deceniu ai acestui secol acoperă o întreagă epocă în dezvoltarea muzicii în Bulgaria. De aceea,și absolut pe bună dreptate, cinstea de a deschide lucrările celui de al doilea Congres i-a revenit decanului de vîrstă al Uniunii compozitorilor bulgari — creatorul muzical care a lăsat urme adînci, el fiind și fondatorul, organizatorul și conducătorul artistic, de-a lungul a aproape trei decenii, al celui mai cunoscut ansamblu folcloric din țară, artistul poporului, erou al muncii socialiste, Filip Kutev (născut în 1903). Și nu întîmplător la înscrierile la cuvînt primul a vorbit un maestru de mult consacrat, artistul poporului, erou al muncii socialiste, Marin Goleminov (născut în 1908). În ciuda vîrstei sale, depășind 70 de ani, el își continuă activitatea cu aceeași tinerețe creatoare. El ne-a dat în această perioadă una dintre cele mai originale lucrări noi, Simfonia a IV-a, intitulată *Șopofonia* pentru faptul că introduce în ea nu numai ca limbaj muzical dar și ca percepție artistică, o serie de particularități ale unui ținut folcloric reprezentativ pentru Bulgaria de apus.

Lucrările celui de al II-lea Congres al Uniunii compozitorilor bulgari au fost onorate de participarea președintelui Comisiei pentru știință, cultură și învățămînt, de pe lîngă Biroul politic al C.C. al P.C.B. și președinte al Comitetului de Cultură, Ludmila Jivkova, secretarului C.C. al P.C.B. Stoian Mihailov și a altor conducători de partid și de stat și remarcabili activiști pe tărîm cultural și social, precum și de conducătorii Uniunilor de creație, ai armatei, ai Centrului de artiști amatori, de delegați ai Uniunilor compozitorilor din Cuba, Polonia, R.D.G., R.S.C., România, U.R.S.S., Ungaria, Vietnam, precum și de un reprezentant japonez. Uniunea compozitorilor români a fost reprezentată de Laurențiu Profeta, secretar și George Draga, redactor-șef adjunct la revista Muzica.

Principalele probleme expuse în raportul consiliului de conducere al Uniunii, citit la Congres de artistul poporului, erou al muncii socialiste, Dimităr Petkov, au fost problemele transformării pe mai departe a muzicii într-o pîrghie pentru modelarea spiritualității noi a omului contemporan, constructor al societății socialiste mature, promovarea muzicii bulgare naționale, a unui gust de înalt profesionalism, străduania de a găsi un auditoriu larg, care să cuprindă tot poporul, educarea și realizarea tinerelor talente.

Congresul a ales noul consiliu de conducere, care la prima sa întrunire în plenară a ales noua conducere a Uniunii și ca președinte pe profesorul Alexandăr Raicev, artist al poporului, prim vice-președinte, profesorul Constantin Ganev, artist emerit, vice-președinți profesorul Dimităr Hristov, artist emerit, artistul activist pe tărîm cultural artisic, Liubomir Sagaev, profesorul Pencio Stoianov, artist emerit, secretar general pe artistul emerit Gheorghi Kostov și ca secretari : la secția compoziție artiștii emeriți Simeon Pironkov și Atanas Boiagiev, pentru muzicologie Ghencio Gaitangiev, pentru tinerii compozitori Plamen Giurov, la relații internaționale artistul emerit Gheorghi Mincev.

În zilele care au precedat și urmat Congresul, pe scena Teatrului muzical de stat „Ștefan Makedonski" au fost prezentate o lucrare recentă povestea muzicală *Țar Kilimar* a lui Jules Lévy și drama muzicală *Grămada*, compusă cu un an în urmă de Alexandăr Tanev, după poemul cu același titlu al lui Ivan Vazov. În seara Congresului orchestra simfonică-radio sub conducerea dirijorului Alexandăr Vladighirev, avînd ca solist pe Milena Mollova, și cu participarea corului reunit Radio a prezentat în sala „Bulgaria" un concert pentru oaspeții și delegații la Congres. *Concertul pentru pian și orchestră* în memoria lui Pancio Vladigherov compus de Krasimir Kiurciiski, *Simfonia brevis* de Dimităr Tăpkov și cantata-oratoriu *Bulgaria — albă, verde, roșie* de Alexandăr Raicev au constituit un frumos acord final, în rezonanță cu urările adresate noii conduceri și tuturor compozitorilor și muzicologilor pentru activitatea rodnică și succese noi în munca lor de creație.

Ivan Veznev

(traducere de Antigona Grecu)

Festivalul „Primăvara la Praga" Ediția 1980

Vîsehrad, Vltava, Sarka, Prin livezile și pădurile Boemiei, Tabor, Blanik poemele vibrantului ciclu simfonic *Patria mea* de Smetana... În sunetele muzicii lui Smetana, Filarmonica cehă, dirijorul Zdenek Kosler au deschis anul acesta serialul de manifestări ale celei de a 35-a ediții a Festivalului Internațional „Primăvara la Praga".

Inaugurat an de an, cu ciclul „Patria mea" de Smetana, încheiat cu Simfonia IX-a de Beethoven, Festivalului „Primăvara la Praga" se vrea cu fiecare ediție, un imn dedicat forței și demnității marii muzici din toate epocile, muzicienii cehi, organizatorii reuniunii — cum declara Jan Seidel, Președintele Comitetului de organizare al Festivalului — găsind în marea confruntare, în competiția artistică, propria lor forță, o modalitate de a stabili locul culturii muzicale cehoslovace în lumea contemporană.

La 12 mai, Festivalul a debutat în sala „Smetana" cu ciclul Patria mea — frescă sonoră de proporții, pagini de evocare a istoriei și sufletului ceh.

Știam de ani Praga dar, ascultînd adînca, sugestiva, plastica muzică a lui Smetana, am pătruns parcă pen-

tru prima oară spre izvoarele orașului cu un unic destin muzical, în care fiecare casă din vechile cartiere amintește pagini din istoria muzicii unui popor cu o mare înclinație spre arta sunetelor, unui popor care de la Bohuslav Cernohovski la frații Benda, la Smetana, Dvorak, Janacek, Martinu a adus unice contribuții la istoria artei sonore, spre izvoarele orașului care amintește la tot pasul trecătorilor, că pe aici au trecut, au compus, au cîntat au dirijat mari compozitori ai lumii de la Gluck, Mozart și Beethoven la Ceaikovski și Wagner...

Alături de Filarmonica cehă, de Zdenek Kosler, multe alte forțe interpretative cehoslovace și-au adus contribuția la agenda Festivalului praghez.

Cvartetul din Ostrava, Filarmonica din Boemia de Nord, orchestra simfonică a orașului Praga, Cvartetul Suk, orchestra de cameră din Praga, Orchestra simfonică Radio Bratislava, Cvartetul Smetana, ansamblul de cameră din Pardubice, Filarmonica din Brno, ansamblul cameral Leos Janacek — iată formații care au atestat, în programe ce au cuprins drept piese de rezistență lucrări din literatura națională, ardoarea cu care artiștii cehoslovaci luptă pentru a transforma sărbătoarea muzicală praghează într-o rampă de lansare a valorilor naționale.

Cvartetul nr. 2 de Zelezny, Cvartetul nr. 2 de Jaroch, Concertul nr. 2 de Ceremuga, piese corale de Hanus, Seidel, Eben, Suk, Fantezia de Suchon, lucrări camerale de Bohac, Tausinger, Srom, Dvoracek, Killar, Kvech, Zammecnich, Dobias, Mikula, alături de zeci de opusuri ale clasicilor muzicii cehoslovace, de la Dvorak la Fibich și Martinu, au demonstrat seară de seară, dragostea, pasiunea cu care muzicienii cehi cultivă în Festival, muzica țării lor.

Pe de altă parte organizatorii reuniunii pragheze au înțeles și în acest an cît de necesară este pentru mișcarea artistică națională un puternic schimb de valori internaționale... Remarcabil în acest plan, este faptul că în sălile de concerte ale Pragăi au poposit, cu prilejul ediției 1980, străluciți reprezentanți ai culturii muzicale contemporane... Printre ansamblurile și soliștii pe care i-am întîlnit în agendele concertistice pragheze : Staatskapelle din Dresda, celebrul ansamblu din Amsterdam, Concertgebouw, Cvartetul lituanian, Filarmonicile din Belgrad, Sofia, Leningrad (Leningradul cu Mravinski și Janson), orchestra de cameră din Boston, violonistul Andrei Korsakov, pianistul A. Gavrilov, soprana Eugenia Moldoveanu, (ca solistă a orchestrei Radio Bratislava), Ansamblul Ars Antiqua din Paris, Tereza Berganza, Edith Matis, dirijori ca Georges Prêtre (cu Recviemul lui Verdi), Lavro von Matacic (Matacic a condus concertul final al Filarmonicii cehe cu a IX-a de Beethoven).

Deci forțe artistice de prim rang, demonstrație de cultură și dragoste pentru muzică la Praga și în această primăvară a anului 1980. Aș insista în acest sens asupra a două momente la care am participat alături de compozitorul Mircea Neagu, ca delegați ai Uniunii compozitorilor la Festivalul praghez, aș insista asupra a două momente oferind, poate, o sugestie organizatorilor vieții noastre de concert pentru apropiata ediție a Festivalului enescian...

Am ascultat Staatskapelle din Dresda.. La pupitru un dirijor de mare clasă — Herbert Blomstedt. Născut în 1927 în S.U.A. Studii la Stockholm și Upsala. Specializări la Juillard School of Music... Dirijor permanent din 1975 la Dresda. Blomstedt s-a dovedit teribil de exact, adînc, suplu într-un concert unind două mari pagini romantice : Simfonia a VI-a de Schubert și Simfonia a IV-a de Brahms...

Încărcate de artă, pasiune și responsabilitate profesională au fost, în prima săptămînă a Festivalului, manifestările Ansamblului amsterdamez Concertgebouw — concerte dirijate de discutatul dar indiscutabil captivantul, seducătorul Bernard Haitink...

I-am urmărit pe artiștii din Amsterdam în concertul în care și-au propus un program Mendelssohn Bartholdy — Richard Strauss... (Uvertura „Marea calmă", Simfonia Scoțiană și „Așa grăit-a Zarathustra"). În fiecare gest al lui Haitink — rigoare, stil, totală comunicare cu orchestra și sala, putere de seducție.

În paralel cu concertele simfonice, de muzică de cameră, cu recitalurile la care și-au dat concursul laureații Concursului de violoncel din acest an, Festivalul „Primăvara la Praga" a inserat, seară de seară, spectacole de operă în cele 3 mari săli de teatru liric ale orașului.. Un Don Giovanni în vechiul Teatru Til unde a avut loc și premiera mondială dar înainte de toate creații lirice ale lui Smetana, Dvorak, Janacek.

În același timp teatrele lirice din afara Capitalei au prezentat în luna mai multe spectacole festive de muzică cehă sub emblema Festivalului „Primăvara la Praga"... Am urmărit astfel, într-o seară, la Usti nad Labem, la 100 de km. de Praga, în Boemia de nord, un orășel relativ mic, un emoționant spectacol cu Liubuse de Smetana vibranta operă pe teme istorice a clasicului ceh...

Pablo Casals spunea cîndva că în puține locuri pe glob a întîlnit auditori mai avizați, mai dornici de muzică ca în Praga străbătută de Vltava lui Smetana.

Maiul praghez 1980 a fost bogat ca întotdeuna. Mi-am amintit mereu cuvintele lui Casals pentru că peste tot întîlneam semne ce dovedeau cît de mare este dragostea de muzică a praghezilor, forța cu care trăiește muzica, marea muzică în sufletele tuturora.

Iosif Sava
Praga — 19 mai 1980

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

Emilia Comişel

Origines, genèse, évolution des genres folkloriques roumains *

À la deuxième décennie du siècle, le savant Nicolae Iorga attirait l'attention ** sur le maintien dans l'existence et la culture des Roumains des rites, moeurs et coutumes juridiques et — dans leur art et costume populaires — *d'un fond millénaire de civilisation et de spiritualité, soit d'un fond thraco-daco-gète :* „...nous avons un héritage thrace et quelque chose est resté au fond de notre âme des Thraces". Aussi, disait-il, „il nous faut mieux connaître cette partie de l'histoire de notre peuple qui concerne les temps les plus reculés...". Iorga relevait aussi que parmi les cultures du Sud-Est européen de nombreuses interpénétrations et influences exercèrent leur jeu („thraces, helléniques, latines, byzantines...") de même qu'il soulignait l'apport de la spiritualité des ancêtres autochtones à la genèse, et à l'évolution des cultures et des langues des peuples de cette zone du continent.

Les hypothèses et les fermes convictions de l'illustre historien roumain ont sans cesse été empruntées, vérifiées et enrichies d'arguments tirés d'une diversité de domaines : archéologie, histoire, linguistique, ethnographie, folklore. Aujourd'hui ces permanences culturelles millénaires, leur continuité sur le territoire de la Roumanie — que des générations successives ont assurée jusqu'à ce jour — s'étaient sur des documents narratifs et sonores (ces derniers depuis le XVIe siècle). C'est précisément ce que se propose d'exposer la présente communication.

L'interprétation des documents et des écrits de chroniqueurs et d'historiens de l'antiquité et du moyen âge, l'emploi d'une méthode comparative sur les matériaux et les résultats obtenus jusqu'à présent par des spécialistes roumains et étrangers, nous ont permis de saisir certains aspects inédits quant à la connaissance de la culture populaire médiévale et, particulièrement, quant à la permanence de ce fond d'or multimillénaire dont parle Iorga et qui, même dans un contexte neuf, ne laisse pas de prouver la continuité de la spiritualité autochtone dacique progressivement enrichie par la pénétration d'éléments latins. Dans l'interprétation des documents nous avons aussi bien tenu compte de certains principes énoncés dès le XVIIIe siècle par des savants roumains et étrangers : ainsi, de Joseph Lafitau („les éléments du présent peuvent éclaircir le passé...") ; ainsi, de André Varagnac et d'Arnold van Gennep („En matière de tradition, l'absence de témoignages primitifs oraux ne doit jamais être tenus pour la preuve de l'inexistence par le passé d'un fait quelconque dans une certaine zone") [2] ; ainsi, enfin, de Constantin Brăiloiu („Lorsque l'histoire de la musique n'est écrite sur aucun papyrus, elle peut être lue dans le livre de la pensée") [3].

De la sorte, encore que les premiers documents sonores ne nous parviennent que du XVIe siècle [4], cela ne veut nullement dire que jusqu'à cette époque le peuple n'ait pas chanté ou que dès les premiers instants de son existence il ne soit créé un art propre. Un exemple significatif dans ce sens : la coutume du *jeu du cerf* apparaît attestée au IVe siècle — quand le Concile de Nicée [5] l'interdisait expressément. Depuis, plus aucun témoignage jusqu'au XVIIe siècle à peine,

* Communication scientifique à la session de musicologie du Conservatoire „Ciprian Porumbescu" de Bucarest, avril 1980.

** Nicolae Iorga, *Istoria românilor din Transilvania şi Ungaria* (Bucureşti, 1915).

[1] Joseph Lafitau, *Moeurs des sauvages américains comparées aux moeurs des premiers temps,* vol. I, Paris, 1774, p. 119.

[2] André Varagnac, *Civilisation traditionnelle et genres de vie,* Paris, 1948, p. 47 ; Arnold van Gennep, *Religions, moeurs et légendes,* Paris, 1911, p. 65—66 ; M. Schneider, *L'Ethnomusicologie,* dans *Enciclopedia delle musica,* Milan, p. 146.

[3] Constantin Brăiloiu, *Sur une mélodie russe,* dans *Opere,* vol. I (traduction et préface d'Emilia Comişel), Bucarest, 1967.

[4] Jan de Lublin, *Codex,* 1540 ; *Codex de Dresde,* 1588.

[5] Concile de Nicée, 325, dans *Istoria conciliilor bisericeşti,* Paris, 1907.

chez Jacob Conrad Hildebrandt [6], puis au XVIIIe, chez Dimitrie Cantemir [7] et chez Sulzer [8]. Serait-il logique de penser que, parce qu'aucun document plus ancien ne la consigne, cette coutume de la saison d'hiver ait cessé d'exister tout le temps ? Il est évident que non, puisque la voici arrivée jusqu'à ce jour, sans doute par une transmission de génération à génération.

En réalité, on ne saurait entamer le thème d'une culture folklorique roumaine sans commencer par la genèse du peuple roumain et de sa langue. Mais les origines de cette dernière doivent être cherchées dans la culture antique des Thraco-Gètes, des Hellènes et des Daco-Romains.

La première question qui s'impose est celle-ci : *si* le peuple roumain a bien hérité quelque chose de la culture de ses ancêtres autochtones ? et, la seconde question : *qu'a-t-il* hérité de cette culture et, conséquemment, qu'a-t-il apporté de nouveau par son ethnogenèse qui s'achevait vers les IXe—Xe siècles ?

Sur la culture et l'art des autochtones nous informe l'étude récemment parue et fondée sur une documentation exhaustive du musicologue dr. Vasile Tomescu, aussi n'allons-nous plus insister sur ce domaine. [9]

Quant à la seconde question, la réponse peut être donnée sur la foi des documents qui sont, à notre avis, suffisants pour permettre la formulation de thèses scientifiques aptes à clarifier le thème du présent travail : *origines, genèse et évolution des genres folkloriques roumains.*

On sait aujourd'hui que loin d'avoir mis de côté la culture des autochtones, l'ethnogenèse a créé tout au contraire les prémisses d'une continuité et d'un développement unitaire, grâce à un processus complexe d'assimilation et d'évolution du legs culturel reçu des époques antérieures, un processus où les amalgames, les accumulations et les abandons s'enchevêtraient et où ne persistaient comme viables et „adaptables" que les productions relevant d'une liaison intime, organique, avec l'existence et les activités humaines et qui, en tant que telles, correspondaient justement à la nouvelle spiritualité naissante, celle des Roumains.

Dès lors, *qu'ont donc hérité* les Roumains ? Des *conceptions sur l'art* (phénomène syncrétique, moyen d'agir sur la nature par les influences qu'il exerce, moyen thérapeutique et moyen de propitiation) ; des *manifestations artistiques complexes,* reliées aux fêtes païennes, pourvues de signification rituelle et magique dans les premiers temps et prenant ensuite des formes semi-religieuses ; tout un cortège d'espèces littéraires et musicales en est sorti : invocations variées (adéquates aux faits et gestes les plus importants requis par le calendrier du travail pastoral et agricole), danses, chansons, etc. ; des *rites s'intégrant à d'amples cérémonies(* rite de l'incinération, de la purification par l'eau et le feu, de la fertilité, d'initiation, etc.) ; des *instruments de musique ;* des *genres,* des *formes* et des *danses* relevant du culte dionysiaque et de Mithra. Tout cela, par de lentes transformations, de successifs dépôts alluvionnaires, des stratifications et des greffes — d'ailleurs propres à un art de caractère oral, lequel est toujours ancré aux réalités de l'existence — se sera en fin de comptes concrétisé, par un processus de remaniement créatif, en *genres, formes, motifs, éléments rythmiques et d'intonation, structures sonores* (comme l'est par exemple ce fameux *mode dorien* qui, sous cette dénomination attribuée par la terminologie médiévale, n'est autre chose qu'un mode spécifique des Phrygiens, rameau du grand peuple des Thraces), en *instruments de musique.* Deux catégories peuvent en être, d'emblée, élaborées : *les genres et les formes reliés à des occasions précises* et *ceux qui sont détachés de tout contenu de circonstance.*

Quelles sont donc les catégories folkloriques qu'attestent les documents ?

I. *Genres reliés à la saison d'hiver :* le *colind,* avec ou sans masques (cerf, chèvre, ours, *„brezaia"* ou *„turca"*, ces deux derniers termes étant des appellations populaires dialectales pour la chèvre) et conservant d'archaïques échos de la civilisation des Géto-Daces (parmi les *colinde,* il y en a qui descendent du paléolithique [10]). Les documents facilitent tant soit peu la connaissance de certains traits caractéristiques de ce genre : l'existence d'un *thème profane* [11] (païen) — contre lequel d'ailleurs dès le VIIe siècle l'Eglise s'éleva au Concile de Troulan ; pratique *accompagnée de chansons et danses* [12], parfois aussi de *rituels spécifiques* [13], l'existence *d'une ligne mélodique semblable à celle des Slovaques* [14], *manifestation se produisant au Jour de l'An* (1er janvier) [15], présence de masques zoomorphes [16] (VIIe—XIe siècles — Chronique de Nestorius, etc.) ; visible *ressemblance avec les „calendes" romaines,* [17] pratique *accompagnée d'instruments de musique* dans les milieux urbains (Sivori, Paul

[6] N. Iorga, *Istoria românilor prin călători,* vol. I, 2e éd., Bucarest, 1922, p. 56 ; *Călători străini despre ţările române,* vol. V, Bucarest, 1973, p. 596—597.

[7] Dimitrie Cantemir, *Descriptio Moldaviae,* Berlin 1917 — Bucarest 1923*(Descrierea Moldovei,* traduction du dr. G. Pascu).

[8] Fr. Sulzer, *Geschichte des Transalpinischen Daciens,* vol. 2, Vienne 1781.

[9] Dr. Vasile Tomescu, *Musica Daco-Romana,* I, Bucarest, 1978.

[10] Mircea Eliade, *De Zamolxis à Gengis-Khan. Etudes comparatives sur les religions de la Dacie et de l'Europe orientale,* Paris, 1970, p. 159 : „La mythologie du cerf est également attestée dans le folklore roumain... le rite de *cervulum facere* coexiste avec la mascarade rituelle de la Chèvre ou est remplacé par elle... Comme partout dans l'Europe orientale, les traditions religieuses populaires roumaines se sont constituées par une série d'alluvions successives".

[11] Emilia Comişel, *Folclor muzical,* Bucarest, 1967, p. 187 *et suiv.*

[12] Fr. I. Sulzer, *op. cit.*

[13] D. Cantemir, *op. cit.*

[14] Fr. I. Sulzer, *op. cit.*

[15] *Ibidem.*

[16] Concile de Troulan (691).

[17] G. Popa-Lisseanu, *Izvoarele istoriei românilor,* vol. VII, Bucarest, 1939, p. 137 ; *Synopsis,* publié en 1747, Iaşi, feuillet 2, où sont cambattues „les coutumes païennes héritées de l'époque antique, „ţurca" ou „brezaie", les rites de la veillée („priveghi"), les „căluceni", les „coucous"... éléments d'un art d'origine archaïque indo-européen", p. 50.

d'Alep) [18] ; fidélité du peuple au *répertoire* du genre („chansons du Diable" : Mathesius, XVIIe siècle, au déroulement complexe s'achevant par le festin en commun, avec accompagnement de chants et de divertissements de toute sorte, au son de „musiques selon leurs habitudes, plutôt barbares" (Sivori [19], XVIe siècle), avec une durée de plusieurs jours — „festin du Diable" : Gaspar Heltai [20], XVIe siècle).

Le côté musical reste ignoré. Cependant, l'analyse des différents types de *colinde* arrivés jusqu'à ce jour amène l'affirmation que les plus archaïques n'étaient pas trop éloignés de ceux pratiqués par les ancêtres. Il semble pourtant qu'une partie des refreins (toujours en couplets de petites dimensions, parfois même une seule phrase [21]) y aient été joints à peine au moyen âge, ce qui serait confirmé aussi par leur origine religieuse, tels ces refreins : *Dai Domnului Doamne, Domnului Doamne, Lerui Doamne,* lesquels circulent à côté d'autres plus anciens *(Junelui bunu, Ler ficută, Lerui lor,* etc.), de caractère profane. Le répertoire actuel témoigne de plusieurs couches stylistiques, la plus moderne ayant des formes plus développées au point de vue de l'architecture musicale et une ligne mélodique sinueuse. Le répertoire des *colinde à masques* n'était pas trop différent de celui sans masques (rien que des chansons) et de nos jours encore il en existe, sous la forme de véritables petits spectacles *(Brezaia, Capra)* s'accompagnant de mélodies.

La lutte de l'Eglise contre la pratique de ce genre a certainement influencé ses thèmes ; peu à peu, à côté des thèmes mythologiques, cosmologiques — lutte avec des animaux sauvages (lion, auroch), avec les forces aveugles de la Nature, etc. et dont l'action se déroule dans un univers magique —, intervinrent des thèmes d'un autre caractère, plus récent, parmi lesquels certaines datent du moyen âge (héros populaires, comme Pintea-le-Brave, voïvodes — comme Etienne le Grand —, réalités propres à l'existence et aux activités du moyen âge — la lutte avec „les Turcs et les Francs", la prise d'esclaves par les Turcs et les Tatars, la chasse au faucon et à l'arc, coutumes nuptiales, pratiques pastorales, etc.).

Avec les *colinde*, selon Dimitrie Cantemir — premier ethnographe et folkloriste roumain —, circulait aussi le *vergelat* (prédiction de l'avenir) et la *chiraleisa* (visible déformation phonétique du *Kyrie eleïson*, qui laisse facilement deviner l'origine religieuse de cette coutume [22]).

Avec les *colinde* archaïques également, circulait — depuis le moyen âge — et continue d'être pratiqué, le *chant de l'Etoile* (un noël, au propre du terme). Créé par les gens de l'Eglise, cette espèce a souffert par la suite de nombreuses modifications au cours de son adoption par les masses paysannes. Ses traits musicaux sont facilement saisissables si l'on établit une comparaison avec la ligne mélodique et rythmique (si variée l'une comme l'autre) du *colind* proprement dit.

Quant à certains usages, accompagnés de danses et de chansons, pratiqués à la fin (en clôture) des douze journées des fêtes de l'hiver, les documents ne nous renseignent qu'insuffisamment, sauf pour nous permettre d'apprendre que, par le passé, tout comme aujourd'hui, ils avaient lieu aux environs du solstice d'hiver, tels que par exemple : l'allumage de feux sur les hauteurs (rémanence mithriaque d'une pratique dace), „la procession au ruisseau, en chantant" du 6 janvier [23] (mentionnée au XVIe siècle par Sommer et Schneider), „la menée à l'eau" ou „la menée en-bas" — une pratique interdite plusieurs fois par Antioch Cantemir et le métropolite Iacob de Putna [24]. Les documents ne nous renseignent pas si ces coutumes étaient accompagnées de manifestations musicales spécifiques ou bien n'étaient que de simples divertissements pourvus, au temps très anciens, d'une signification probablement sociale et magique.

Le *théâtre religieux* apparaît aussi au moyen âge (on y distingue dans une terminologie actuelle : le *Vertep*, les *Irozi*, le *Viclei*, *Vicleim*, les *Trei Crai*, soit, respectivement, autant de spectacles populaires, rituels, se rattachant à l'épisode d'Hérode et de l'infanticide, à la Nativité de Bethléem, au Rois-Mages). Ce thèâtre, d'une origine semi-folklorique, en pénétrant dans le milieu rural a subi le long du temps des modifications thématiques et de répertoire, ce dernier d'ailleurs se laïcisant progressivement.

Le *théâtre profane* se cristallise aussi bien du moyen âge, bien que certains de ses éléments témoignent d'une tradition archaïque ; généralement, ses thèmes relèvent des exploits de héros ou de haïdouks, entrés dans la mémoire populaire. De la même époque aussi, le *théâtre de marionnettes*, d'influence orientale. Le répertoire littéraire et musical actuellement en usage appartient à plusieurs genres, urbains et ruraux.

Certains genres — ne manquent pas de sources documentaires — relèvent des usages agraires et pastoraux du *printemps*. Le plus souvent, on les trouve mentionnés en bloc, comme accompagnant des rites de la fertilité du champ pourvus d'une fonction magique. Les premières mentions datent du IVe siècle (Concile de Nicée), ensuite du VIIe siècle (Concile de Troulan), puis du XVIIe siècle (Do-

---

[18] Ştefan Pascu, *Petru Cercel (1571—1589) şi Ţara Românească la sfîrşitul secolului XVI*, Cluj, 1944, p. 119 et suiv. ; Paul de Alep, *Călătoriile Patriarhului Macarie al Antiochiei în ţările române* (éd. Emilia Cioran), Bucarest, 1900, p. 81.

[19] Ştefan Pascu, *op. cit.*

[20] G. Popa-Lisseanu, *op. cit.*, vol. III, Bucarest 1935, p. 7.

[21] Emilia Comişel, *op. cit.*

[22] D. Cantemir, *op. cit.*, p. 171.

[23] I. Sommer, dans *De Clade Moldaviae. Elegia IV*, apud Ştefan Bîrsănescu, *Pagini nescrise din istoria culturii româneşti (sec. X—XVII)*, Bucarest, 1971 p. 204.

[24] Iacob Puteanul (Jacob de Putna), *Synopsis, adecă adunare de multe învăţături*, Iaşi, 1751, chap. 3, p. 52, 61 ; Coresi, *Carte de învăţătură (1589)*, vol. I, Bucarest, 1914, p. 123 ; Dan Simonescu, *Literatura românească de ceremonial. Condica lui Gheorgachi, 1762*, Bucarest, 1939, p. 161—162.

sithée [25], le métropolite Sava Brancovitch [26], etc.), enfin du XVIIIe siècle (Antoine Maria del Chiaro, Dimitrie Cantemir, Joseph Sulzer, un document de 1765 [27], du temps de Stefan Racoviță [28], etc.). On y distingue : „Paparuda" [29] (del Chiaro, Cantemir), „Drăgaica" (les mêmes), „Lazărul", „les appels criés par-dessus le village", „le laboureur", „les coucous" [30], „les jeunes" [31], le „Bricelat" [32], „le „Căluș" (la danse bien-connue des „calousers") [33], „la clôture de la moisson" (chanson „de la couronne"). Parmi ces coutumes, ordinairement accompagnées de musique vocale ou instrumentale, les unes sont en train de disparaître, mais pour la plupart on constate certaine analogie musicale avec le *colind*, avec les danses et autres divertissements ; „la chanson de la couronne" conserve de traits de genre propres. Quoiqu'il en soit, le Sud-Est de l'Europe semble avoir mieux conservé ces espèces folkloriques reliées à la vie agraire, si répandues dans le passé en l'Europe du moyen âge et au Proche-Orient.

Le *répertoire pastoral* jouit de données documentaires rien que pour „la bergère qui a perdu ses brebis" [34], sans que, toutefois, l'on puisse préciser s'il s'agissait d'une ballade, d'une chanson ou d'une *doïna*. Le fait est que cette pièce servit de modèle au poète magyar Balassa Balint [35] XVIe siècle) et qu'elle fit partie, probablement, du répertoire de la cour princière puisqu'on l'a entendue lors de l'entrée de Michel le Brave à Alba Iulia [36] ainsi qu'à d'autres moments officiels [37]. Il est évident que dès temps les plus reculés avaient aussi fait partie du répertoire pastoral (et l'on sait combien de poids avait l'activité pastorale dans la vie et la civilisation roumaine du passé) des usages comme ceux-ci : *invocations, signaux spécifiques, doïnas instrumentales.* Ces dernières avaient même certain caractère fonctionnel, minutieusement rattaché à des moments précis de l'activité pastorale (doïna „de la matinée", doïna „de midi", etc). Le peu de pièces arrivées jusqu-à ce jour conserve entre autres la coutume „du caillage du fromage frais" (avec une fonction utilitaire, magique anciennement), les signaux musicaux (sons tirés du cor des Alpes, de la cornemuse, de la flûte), certains types de *doïnas* dont les caracteristiques stylistiques et structurelles prouvent l'archaïsme.

Un chef-d'oeuvre, dans ce répertoire, c'est la pièce *„Mioriţa"*, actuellement *colind* et ballade, jadis cependant uniquement *colind ;* qu'elle soit l'un ou l'autre, la „Mioriţa" est de toute manière chargée de sens multiples.

Parmi les genres qui, au moyen âge, atteignaient à un niveau artistique supérieur, relevons la danse-spectacle du *„Căluș"*, reliée aux pratiques d'initiation, de thérapie magique et de fertilité ; de nombreux documents le consignent [38] et l'on sait que la perfection artistique à laquelle cette coutume arrivait, dès le moyen âge, est à la source d'une connaissance répandue au — delà des frontières des trois pays roumains (la Valachie, la Moldavie, la Transylvanie). Il semble même que dû à son ample diffusion, cette danse à caractère dramatique s'est associée dans sa pratique séculaire avec plusieurs types mélodiques (documents musicaux des XVIIe—XVIIIe siècles), mais, étant une danse à déploiement dramatique, il paraît que le type mélodique avec lequel elle s'associait suivant l'endroit de la pratique témoignait toujours d'une forme plus développée que les mélodies des danses proprement-dites, dont la fonction est seulement le divertissement. Aujourd'hui, on trouve le „Căluș", dans nombre de zones ethnographiques, sous la forme de rondeau ou de suite, chaque épisode ayant des appellations différentes („la promenade", „la fleurette" du *căluș*, „la hora" du *căluș*, etc.).

Le *cycle familial*, par son rituel dramatique et par les cérémonies qu'il implique, éveilla de tout

---

[25] Dosoftei (Dosythée), *Psaltirea în versuri întocmită de Dosoftei (1682—1686)*, Bucarest ; (nombre de ses vers sont devenus les „verșuri" funèbres ou des chansons à l'Etoile ou bien des colinde) : p. 273 ; M. Gaster, *Chrestomaţie română*, vol. II, Bucarest-Leipzig, 1891, p. 139—144.

[26] *Mitropolitul Sava Brancovici* par Mariana I. Lupaș, Cluj, 1939, dans *Publicaţiile Institutului de istorie română*, VI (sur les feux du Jeudi Saint qu'allument les proches du trépassé, sur la lamentation pendant le Carême, les charités et les divertissements du dimanche et des jours de fête, sur la coutume du „bricelat", etc.).

[27] Anton Maria del Chiaro, *Istoria revoluţiilor moderne ale Valahiei, 1718*, trad. de N. Iorga d'après *Storia delle moderne revoluzioni della Valachia.*

[28] Dinu C. Giurescu, *Ţara Românească în secolul XIV—XV. Cap. Idei, mentalităţi, norme juridice*, Bucarest, 1973, p. 420—421.

[29] D. Cantemir, *op. cit. ;* Del Chiaro, *op. cit.*

[30] Henry H. Stahl, *Comentarii etnografice pe tema pluguşorului*, REF. 10, no. 3, 1965, p. 154—159.

[31] Mihai Pop, *Obiceiurile primăverii şi verii*, dans *Istoria literaturii române*, vol. I, Bucarest, 1964, p. 31.

[32] *Mitropolitul Sava Brancovici, op. cit.*

[33] Romulus Vuia, *Originea jocului de căluşari*, dans *Dacoromania*, vol. II, 1921—1922, p. 278 et suiv. Les plus anciennes données sur la coutume du „căluș" datent du XII siècle, cf. *Quellen zur Geschichte der Stadt Kronstadt in Siebenbürgen*, vol. II, Braşov, 1889, p. 435, apud C. Ghenea, *Din trecutul culturii muzicale româneşti*, Bucarest, 1965, p. 30 ; voir aussi Curt Sachs, *Die Weltgeschichte des Tanzes*, Berlin, 1933 ; Emilia Comişel, *Le folklore des coutumes*, Sarajevo, 1963 ; I. H. Rădulescu, *Jocul căluşarilor*, dans *Curierul românesc*, XIII, 1843, no. 41.

[34] G. Kristof, *Poezia românească şi Balassa Balint (1555—1594)*, dans *Dacoromania*, Cluj, 3, 1923, p. 557.

[35] *Ibidem.*

[36] Istvan Szamosközi, sur *„Ciobăniţa"* („La Bergère")... exécutée par les laoutars qui étaient dans le cortège de Michel le Brave lors de son entrée dans Alba Iulia (1601), dans *Rerum Transylvanorum Historii*, Script. XXVIII, p. 349.

[37] Gh. Şincai, *Hronica Românilor*, p. 124. Le même chanson est évoquée par le chroniqueur hongrois Ianos Kemeny ; on l'exécutait lorsque les troupes de Constantin-Vodă-Cîrnul entrait à Tg. Mureș (1659) avec Gh. Rakoczi II, et à l'entrée de deux armées à Oradea Mare ; Romeo Ghircoiaşiu, *Contribuţii la istoria muzicii româneşti*, Bucarest, 1965, p. 84.

[38] B. P. Hasdeu, *Arhiva istorică*, tome I, 1864, p. 23—25.

temps l'attention et l'intérêt des voyageurs de l'étranger observant et notant nos coutumes. On a de fréquentes attestations de la *lamentation funèbre*, sous sa forme vocale (chanson, complainte funèbre) ou avec accompagnement d'instrument. Les attestations commencent avec le XVIe siècle (Stryjkowsky) et se poursuivent au XVIIe (Bandinus [39], Mathesius, Niccolo Barsi [40], Fétis de la Croix [41], St. Katona [42]) et XVIIIe siècle (Dimitrie Cantemir, del Chiaro, Erasmus de Weissmantel [43], J. G. Kramer [44], G. Teller [45], etc.). On y trouve des informations sur „le chant à pleine voix" (Toppeltinus [46]), sur la lamentation accompagnée d'un instrument „à trois cordes" (de la Croix), sur la lamentation chantée „en groupe" (Cantemir, lequel probablement se réfère au *chant funèbre cérémoniel*, dont le texte épique est de grande étendue sur un thème mythologique). Le répertoire funèbre renferme des échos d'anciens mythes indo-européens — par exemple le mythe cosmogonique, celui du „grand passage", de la survie dans l-au-delà — et impose l'obligation de célébrer, tout le cycle de l'existence, ce qui a engendré des manifestations d'un caractère dramatique complexe, le plus souvent réjouissantes : les „jeux de la veillée funèbre" *(jocurile de priveghi* [47]), la cérémonie de la mort-mariage, les divertissements et jeux avec emploi de masques (p. ex. autour du feu), etc. L'habitude de „plaindre le mort" en s'accompagnant d'un instrument musical — tel qu'aujourd'hui encore en quelques zones — représente un héritage dacique. L'instrument „chante" la mélodie entonnée par la voix humaine, il l'enrichit de ses possibilités d'expression ou seulement de quelques signaux sonores dont la ligne mélodique est formée des harmoniques naturelles du son de base (ce style est bien connu dans le répertoire pastoral, ainsi que nous l'avons déjà montré). Si le type mélodique de la lamentation (syllabique, profil descendant, matière sonore réduite, forme brève) n'était pas, probablement, très différent de l'actuel, il est sûr que le *chant funèbre cérémoniel* avait dans le passé une facture totalement autre. Apparenté à toutes les espèces du genre (chansons cérémonielles du mariage, de la Moisson), à certaines chansons proprement dites dont les racines s'enfoncent dans une couche archaïque, le *chant funèbre cérémoniel* est devenu en se cristallisant un type aux traits spécifiques : mélodie ample — syllabique ou mélismatique —, mouvement lent, rythme fondé sur des durées longues (quarte ou quarte augmentée), structure prémodale, forme fixe, exécution en groupe — souvent en deux groupes antiphones —, épisodes dont le cadre et la teneur sont bien établis — toujours les mêmes, se passant tantôt à l'intérieur de la maison du trépassé, tantôt au-dehors —, annexion de rites consacrés, double élision à la fin de chaque couplet mélodique. On conserve jusqu'à ce jour le groupe des chansons appelées „du mort" : „du sapin", „de l'aube", „de la veillée funèbre" (nocturne), etc. Il n'est pas exclu que parmi ces chants cérémoniels funéraires, tels celui „du sapin", certains soient une création locale et peu répandue.

Il existe quelques données documentaires aussi (Cantemir [48]) sur „le jeu de la mort-mariage" (la mort considérée comme une cérémonie nuptiale). Cantemir note avec soin tous ses détails et relève la richesse du cérémonial.

Le même érudit [49] signale également le *„vers"*. On se trouve ici devant une création d'origine savante — probablement née dans les milieux ecclésiastiques — d'où la facture religieuse de la ligne mélodique et des thèmes. La diffusion restreinte de ce chant, l'adaptation des textes à des cas précis — avec de légères modifications de la mélodie, selon les cas — prouvent la non-adhérence du peuple à ce type du répertoire funèbre.

Les *danses funèbres rituelles* témoignent de rythmes propres à la danse mais elles se joignent à des invocations ou même à des dialogues dont la teneur atteste l'origine archaïque.

Les *jeux de la veillée funèbre*, érotiques ou seulement divertissants, proviennent soit d'une couche traditionnelle ancestrale, soit d'une étape ultérieure à la genèse des Roumains.

Avant d'entamer la seconde catégorie des genres folkloriques, il convient de récapituler les genres de la première que les documents attestent tant soit peu : le *colind*, la *chanson „à l'Etoile"*, les *„souhaits"* (à l'occasion de la nouvelle année notamment), chantés ou scandés, l'*invocation*, le *théâtre profane et religieux* avec ses différents types, les *coutumes rituelles propres au calendrier agraire* (du printemps, de la moisson — telle, la *„chanson de la couronne"*), les *signaux sonores à teneur pastorale*, les *signaux sonores funèbres*, les *doïnas* et *ballades pastorales*, la *lamentation funèbre* et le *chant funèbre cérémoniel*, les *jeux funèbres* („de la mort-mariage", „de la veillée nocturne" — *priveghi*), le *„vers"*

---

[39] V. A. Ureche, *Memoriu asupra scrierii lui Bandinus de la 1645*, dans *Anuarul Acad. Rom.*, tome 16, *Istorie*, IIe série, Bucarest, 1895, p. CXL—CXXXIII ; Miron Costin, *Letopiseţul Ţării Moldovei* (éd. P. P. Panaitescu), 1965, p. 151.

[40] C. C. Giurescu, *Le voyage de Niccolo Barsi en Moldavie*, dans *Mélanges de l'Ecole roumaine en France*, Paris—Bucarest, 1925, p. 28 ; Ernesto de Martino, *Morte e pianto rituale*, Turin, 1975, p. IX.

[41] Adrian Fochi, *Folclor românesc din Transilvania*, dans *RF*, 3, 1958, p. 43, 49 et suiv.

[42] Fr. Babinger, *O relaţiune neobservată despre Moldova sub domnul Antonie Ruset (1676)*, dans An. Acad. Rom., série III, tome 19, Bucarest, 1937.

[43] D. Cantemir, *op. cit.*

[44] Anton Maria del Chiaro, *op. cit.*

[45] N. Iorga, *op. cit.*

[46] Miron Costin (*op. cit.*, p. 52—53) cite Toppeltinus (daté 1672) quant aux *bocete* (lamentations) des femmes daces qui „avec une lamentation infinie... des pleurs surprenants et des paroles de douleur... et de toute leur voix déplorent toute l'existence humaine").

[47] Paul de Alep, *op. cit.*

[48] D. Cantemir, *op. cit...* chap. *Despre ceremoniile pe care Moldovenii le observă la logodne şi la nunţi*, p. 158—164.

[49] Idem, chap. *Despre înmormîntarea Moldovenilor...* p. 164—165.

— production d'origine savante-ecclésiastique, variable selon l'occasion).

II. *Genres folkloriques détachés de toute circonstance.*

Parmi ceux-là, ont été mentionnés les suivants : la *chanson lyrique, doïna (daïna)*, la *chanson épique*, le *répertoire de dance* et le *folklore des enfants* (ce dernier attesté une seule fois par Anton Maria del Chiaro [50]). Tous ces genres font partie du substrat.

La *Doïna* et la *chanson proprement dite* (ainsi nommée par Brăiloiu pour la distinguer de la chanson rituelle) font partie du genre lyrique et, de nos jours, portent sur des thèmes apparentés. Les documents ne font pas de distinction entre les deux espèces, sauf Cantemir qui, rapprochant le terme *doïna* d'une divinité du panthéon dacique (Mars ou Bellona), affirme qu'elle était utilisée en guise d'introduction aux chansons narrant des exploits guerriers et, à juste titre d'ailleurs, la considère comme étant d'origine dacique [51]. Fr. Sulzer ne surprend toutefois qu'un seul aspect de la *doïna*, celui à exécution fredonnée, sans paroles, et fait remonter son ancienneté à la culture thrace [52].

Il est évident que le niveau artistique si élevé du genre, la qualité d'être *cantabile*, la richesse et la variété des mélodies ont impressionné les étrangers — ce qui les fit emprunter ce genre et le pratiquer à leurs propres occasions de divertissement. Certains poètes mêmes ont composé des vers sur le modèle de quelques unes de ses mélodies (Balassa Balint [53], au XVIe siècle), ou bien lui ont associé des poèmes hongrois lyriques publiés en des volumes [54] comme *Chanson curutesques du XVIIe—XVIIIe siècles* ou encore *Cîntece cîmpeneşti cu glasuri româneşti* (1768) (Chanson champêtres sur mélodies roumaines — n.n.). D'autres poètes aussi bien ont exprimé leur admiration en des termes comme ceux qui suivent : „Lorsque j'entends une chanson roumaine, il me semble que la musique a vraiment été créée pour les Roumains et le Roumain pour la musique" [55] (extrait du poème *Zlatna*, 1622). Des informations sur la chanson se trouvent aussi dans les documents qui racontent les divertissements de la cour princière en compagnie des preux de retour du champ d'honneur [56]. En 1709, un officier suédois observait la grande fréquence de la *doïna :* „Les jeunes filles et les épouses chantent avec plaisir, presque en tout lieux... elles répètent comme dans un refrein le mot *daïna*... dans tous les sentiers et dans toutes les maisons" (Erasmus de Weissmantel).

Le caractère plurifonctionnel de la *doïna* (par l'association de la mélodie avec différents textes lyriques, d'occasion ou pas), s'est maintenue jusqu'à notre temps, dans centains territoirs, la *doïna* représentant même la seule mélodie connue et pratiquée en dehors de celle propre à la dance. Bartók et Brăiloiu ont constaté ce phénomène dans le nord-ouest du pays [57] et le sud de la Transylvanie [58]. La parenté mélodique entre les deux espèces nous fait émettre l'hypothèse d'une origine archaïque de la *doïna* dont se serait détaché progressivement la *chanson à forme fixe*, d'autres éléments d'expression devenant ainsi prépondérants, notamment les phrases *cantabile*, ornementées. Aujourd'hui encore le phénomène peut être observé en quelques régions du pays.

Ils se sont cristallisés progressivement. On en relève la *chanson à forme fixe* quant à laquelle certains autres éléments d'expression frappent au premier regard : les phrases musicales *cantabile*, ornementées, etc. Le phénomène est encore saisissable en quelques zones.

Le *genre épique*. Ample développement au moyen âge notamment. Reposant sur une couche archaïque, la „chanson ancestrale" — appelée encore „chanson du vieux-temps" — fut adaptée à des thèmes médiévaux, soit, à l'époque, des thèmes „contemporains". Elle fut ainsi revitalisée ; elle prit des aspects nouveaux, des fonctions nouvelles. Ces thèmes „contemporains" du moyen âge furent surtout les thèmes chantant la bravoure, l'héroïsme ; ils vinrent se ranger aux côtés des vieux, les thèmes mythiques, légendaires, propres aux temps archaïques. Ainsi, vaillants guerriers et braves voïvodes entrèrent-ils dans la chanson épique avec tous leurs exploits et leur indomptable fougue contre l'oppresseur. Mais, au moyen âge, les réalités existentielles elles-mêmes étaient devenues autres, plus complexes, plus actives. Dès lors, la vieille chanson épique se prit-elle à décrire les épisodes, les événements des deux activités primordiales : le travail au champ et l'élevage. Tous ces thèmes, tous ces renouvellements, sont autant des Roumains que des autres peuples du Sud-Est européen ayant les mêmes avatars à subir : la lutte contre l'envahisseur turc, contre les Tatars, des exploits guerriers, des noms de braves qui reviennent d'un côté et de l'autre du Danube, avec toutefois des physionomies ethniques où la langue, la sensibilité et le génie spécifique de chacun des peuples sud-est européens y mettent du leur. Ce phénomène d'ailleurs peut être relevé aussi quant à certains thèmes mythiques dont l'origine est archaïque, ainsi que nous l'avons montré tantôt : par exemple, la ballade de „Maître Manole", qui s'attache vrai-

[50] A. M. del Chiaro, *op. cit.*

[51] D. Cantemir, *op. cit.*, chap. *Despre religia Moldovenilor*, p. 170.

[52] Fr. I. Sulzer, *op cit.*

[53] O. Kristof, *Poezia populară românească şi Balassa Balint*, dans *Dacoromania, 3*, Cluj, 1923, p. 557.

[54] Galdy Gyula, *Chansons curutesques du XVIIe au XVIIIe siècle*, éd. 4, apud Gh. Alexici, *Pagini din trecut. Din trecutul poeziei poporului român*, dans *Lucaefărul*, Sibiu, *3*, no. 22, 1903, p. 42.

[55] *Zlatna oder Geschichte von Ruhe des Gemüthes*, dans *Das berühmten Schlesiern Spitti Opern, 1628*, p. 124 et suiv., trad. par G. Coşbuc, *Tribuna*, Sibiu, *2*, 15/27 mai 1885.

[56] Ion Bogdan, *Documentele lui Ştefan cel Mare*, vol. II, Bucarest, 1913, p. 53 ; N. Iorga, *Ist. lit. rom.*, vol. I, Bucarest, 1925, p. 26 ; Gh. Şincai, *op. cit.*, p. 68 ; O. L. Cosma, *Hronicul muzicii româneşti*, vol. I, Bucarest, 1973, p. 242.

[57] Béla Bartók, *Volkmusik der Rumänen von Maramureş*, Munich, 1923.

[58] C. Brăiloiu, *Vie musicale d'un village, Drăguş (Rouman/ie)*, Paris, 1960 ; idem, dans *Opere (Oeures)*, trad. et étude d'Em. Comişel, Bucarest, 1979.

semblablement à un mythe cosmogonique, fut adaptée par chacun de ces peuples au type de construction qui lui convenait le mieux (un pont chez les Grecs, un puits chez les Bulgares, une forteresse chez les Albanais, etc.), autant de formes „nationales" nées avec la cristallisation de la ballade.

Les documents mentionnent : la *Chanson d'Etienne le Grand* (ouïe par Matej Stryjkowsky [59], le chroniqueur polonais de Michel le Brave) ; elle a circulé jusqu'à Venise [60] ; les chansons épiques racontant les *faits et gestes des voïvodes et des preux roumains* mais créées par les voisins ukrainiens [61] et hongrois [62] ; les chansons *courtoises* (souvent dans le mineur) : aspects de la vie de cour, de la vie de famille chez les nobles, chez les pauvres aussi (par opposition, avec une portée sociale) si bien qu'on arrive avec le temps à ces thèmes pleins d'intérêt qui reflètent la lutte de classe devenue toujours plus vive dans les conditions de l'exploitation interne et externe (les thèmes de „haïdouks").

Bien que les documents ne délivrent pas des informations sur le style musical des peuples du Sud-Est européen et des pièces publiées au siècle passé ou de celles demeurées encore vivantes à notre siècle, telles qu'il en existe pour le style de l'Occident européen, on peut cependant affirmer qu'il y a plusieurs types mélodiques ayant comme éléments communs la forme libre d'improvisation, le caractère syllabique et récitatif de la mélodie, le libre développement — ou bien la libre concentration — des périodes musicales selon la structure des épisodes, le talent et la force d'évocation de l'interprète — plus ou moins „capable" de *vivre* lui-même le texte. L'emprise toujours plus accentuée des interprètes professionnels, l'adoption d'instruments nouveaux à côté des vieux instruments traditionnels, ces derniers surtout aérophones et à cordes (flûte, cornemuse — propres aux interprètes se manifestant dans les cours princières —, *gouzla, kobza,* etc.), ont profondément contribué au développement du style „récitatif épique", lequel est apparenté à celui de la *doïna,* dont il diffère cependant par la prépondérance — dans un cas comme dans l'autre — des moyens d'expression devenus spécifiques de chacun de ces genres.

Les premières sources d'un *répertoire de danse* datent du VIIe siècle (précisément de l'an 691) lorsque de sévères mesures sont prises contre „la musique et la danse populaires". Au fil du temps, les témoignages se multiplient, en reconnaissant l'ancienneté et l'originalité du répertoire, sa valeur artistique supérieure et sa large diffusion au-delà des frontières des trois pays roumains [63] (en 1552, Jan Sommer [64] nous informe en sa I-re Elégie sur les *„horâs"* des Roumains pratiquées aux fêtes et autres réjouissances ; Weissmantel [65] décrit avec astuce le déploiement chorégraphique de cette danse en rond, les airs vocaux entonnés par les „laoutars" se tenant comme de nos jours „au centre" de la ronde, le goût marqué et, comme tel, le fréquence de la danse „en file" et la grande originalité de cette manière chorégraphique „qui ne se pratique ni en mon pays, ni en n'importe quel autre" [66]).

D'autres documents nous renseignent sur le caractère communautaire du répertoire folklorique — et pas seulement du répertoire de danse —, celui-ci étant le même dans toutes les classes sociales ; sur la danse „de cour", „une danse nationale avec lancement d'adages (populaires) et de plaisanteries", sur les danses „du pays" comme sur celles „étrangères" (d'importation) [68]. Cantemir décrit par le menu détail les deux danses de son temps : „la horà" et „la danse", en signalant — fort de sa solide connaissance de la civilisation occidentale — l'originalité et l'ancienneté des deux.

Il va de soi que le passage opéré par les autochtones du territoire roumain — depuis les genres antiques aux genres romains — n'a pu se réaliser pleinement qu'après la cristallisation de la langue roumaine et de son génie de versification spécifique *issu de la langue parlée.* Comme, d'après l'opinion de nombreux chercheurs, historiens, linguistes, le roumain „s'est constitué en ses traits fondamentaux — qui se sont maintenus jusqu'à nos jours — comme une langue néolatine à part (non-influencée par le latin classique) et cela, dans la plupart des cas, dès le VIe siècle, avant l'arrivée des Slaves" [69]), nous supposons que l'adaptation des mélodies géto-daces et romaines à la nouvelle versification s'est produite lentement, tout au long de plusieurs siècles, de toute manière avant le moyen âge roumain. Les philologues montrent que „l'influence du slave ne s'exerça pas au début mais à la fin de l'époque de formation de la langue roumaine" [70] et, parmi les

---

[59] *Călători străini despre ţările române,* vol. II, Bucarest, 1970, p. 449 ; B. P. Hasdeu, *Extracte din cronica polono-litvană a lui Matej Stryjkowsky,* dans *Arhiva istorică...,* tome II, Bucarest, 1865, p. 6—8.

[60] Jgn. Hradil et Joseph Jirecek, *Gramatika de J. Bohuslav, 1571,* éditée en 1857.

[61] G. Nandriş, *Les rapports entre la Moldavie et l'Ukraine d'après le folklore ukrainien,* Paris, 1924, p. 5.

[62] Andrei Veress, *Cîntece istorice vechi maghiare despre români,* dans *An. Acad. Rom.,* section littéraire, série III, *Mém. 1,* Bucarest, 1925, p. 1—40.

[63] Walter Salmen, *European Song,* p. 349 ; J. Müller Blattau, *Geschichte der Musik in Ost- und Westpreussen* Königsberg, 1932, p. 13 („... entre 1400 et 1410, des chanteurs et des instrumentistes de Pologne, Lithuanie, Suède, Bohême, Portugal, France, Roumanie et Pays Bas séjournèrent à Marienbourg, dans l'Ouest de la Prusse, la citadelle de l'Ordre des Teutons".

[64] I. Sommer, *op. cit.,* p. 86.

[65] N. Iorga, *op. cit.,* ; R. Ghircoiaşiu, *op. cit.*

[66] N. Iorga, *ibidem.*

[67] Gh. Şincai, *op. cit.,* vol. III, 1886, p. 68 ; J. Jirecek, *Geschichte der Bulgaren,* Prague, 1876, p. 104—105 ; D. Cantemir, *op. cit.,* p. 156—157.

[68] *Învăţăturile lui Neagoe Basarab.*

[69] Sextil Puşcariu, *Dacoromania,* VIII ; Ovid Densuşianu, *Istoria literaturii române,* vol. I, Bucarest, 1961 ; G. Popa-Lisseanu, *Limba română în izvoarele istorice medievale,* Bucarest, 1940, p. 46—47.

[70] Al. Rosetti, *Istoria limbii române,* I, Bucarest, 1942, p. 25.

spécialistes, Ovid Densuşianu va même jusqu'à reconnaître que „du point de vue phonétique, l'action exercée par le slave sur la langue roumaine se réduit à peu de chose" [71], ce qui explique les grandes différences qui existent entre le folklore musical des Roumains et celui des peuples balkaniques. Bien que la langue roumaine ait retenu certains éléments du vocabulaire géto-dace, sa structure est *latine*, elle se fonde sur „du roman oriental" : les Roumains assimilèrent et continuèrent les traditions de la versification romaine qu'ils développèrent, ainsi que tous les autres peuples néolatins, tout en les amplifiant au cours de ce long processus d'adaptation aux structures musicales archaïques héritées des aïlleux autochtones. Et il nous reste des éléments d'une probable versification géto-dace dans certains genres rituels et, partiellement, dans le folklore enfantin (la structure binaire et ternaire du vers, les dimensions variées du vers, etc.). L'adaptation des mélodies ancestrales du pays, aux nouvelles lois de versification d'origine latine imposa certaines modifications de la ligne mélodique, des structures mélodiques et rythmiques neuves, des intervalles nouveaux, adéquats à la langue roumaine.

Les caractères essentiels de la versification roumaine dans le folklore vocal (partiellement) et dans celui instrumental, ceux-là mêmes qui, le plus fortement, ont influencé les lois de création et d'élaboration des formes musicales, sont : le maintien *de deux moules métriques seulement, à 8 et 6 syllabes* (avec leurs formes catalectiques) ; *la structure binaire du vers*, avec des conséquences immédiates sur la structure rythmique ; *l'isorythmie* — groupement des syllabes en „pieds métriques" binaires (du type des trochées), la première syllabe étant accentuée, la deuxième non-accentuée ; *l'incipit du vers par une syllabe accentuée* (ce qui fit naître le tipe mélodique sans anacrouse, le procédé d'élaborer des rimes par assonance accouplée, la corrélation vers-syntagme et vers-mélodie). S'y ajoutent certaines techniques syntactiques, stylistiques et structurelles (l'anastrophe ou inversement des mots, l'apocope simple et double, l'utilisation du dialogue, des vers sous forme interrogative, l'absence de strophe poétique, le commencement du vers par une expression consacrée — *„Frunză verde..."* — „Feuille verte de...", le groupement en pseudo-strophes). Autant d'éléments d'origine latine, empruntés des Romains et entrés dans le génie folklorique des Roumains avant l'arrivée des Slaves. D'ailleurs, le fait que ces éléments se retrouvent chez tous les peuples néolatins et, tout au contraire, qu'ils manquent chez les peuples slaves, germaniques, turcs et magyars, prouve leur grande ancienneté, et leur origine latine, ces mêmes éléments étant absolument propres à la poésie romaine. Et Brăiloiu, Bartók, Iroaie et Berlea de prouver scientifiquement l'origine latine de la majorité des lois métriques et des procédés poétiques des Roumains.

Nous achèverons donc en affirmant que si une grande partie des genres folkloriques ci-dessus mentionnés, une grande partie des systèmes rythmiques et sonores, des formules d'intonation, est commune de tous les peuples européens, en représentant un *fonds archaïque* du Vieux-Monde, il n'est pas moins évident que tous ces traits ont subi progressivement une lente „nationalisation", se „naturalisant" au contact de la langue parlée, des affinités spirituelles, des conditions d'existence et de l'évolution de la conscience musicale des peuples respectifs. En réalité, l'art sonore médiéval reposait sur des canons de style et de composition transmis depuis des générations et c'est là un argument puissant pour expliquer l'unité linguistique et poétique des cultures médiévales sans négliger sans doute — on ne saurait même pas le faire — les caractères spécifiques de chaque nation cristallisés eux aussi avec le temps. Par ailleurs, les genres créés au cours du moyen âge ont en permanence subi des modifications du caractère fonctionnel et thématique ainsi que de leurs structures mélodiques, car le processus de la circulation orale et de l'incessante interprétation libre non seulement qu'il justifie ces modifications, mais bien plus — et c'est là un mérite — il facilite l'enrichissement et la diversité des genres et des types mélodiques qui à tout moment peuvent naître.

(en français par *Colette Ghimpeţeanu*)

[71] O. Densuşianu, *op. cit.*, p. 243.

Reflets des idées de Lénine dans l'oeuvre des compositeurs contemporains *

Qu'il me soit permis d'apporter — au cadre du thème proposé — une contribution personnelle, sous la forme de quelques succintes réflexions d'un compositeur, entre le deuxième et le troisième âge ; je considère, qu'étant engagé dans la création, un sujet si important et si complexe nous est proche, tout en réservant aux esthéticiens et aux musicologues la mission de le débattre, dans un esprit scientifique.

Mes tâches, en tant que Secrétaire de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie, aurait peut-être exigé de soutenir un point de vue plus général, mais, puisque j'ai vécu un an dans la grandiose métropole qu'est Moscou, comme élève du grand compositeur A. I. Khatchatourian, j'ai voulu y retourner pour présenter un exposé personnel, digne à la fois de mon illustre maître et des sérieuses études faites au Conservatoire

* *Le texte du présent article était exposé au Symposium consacré à la naissance de V. I. Lénine (Moscou, avril 1980).*

P. I. Tchaïkovski, de même que de la générosité d'esprit, propre à la culture soviétique, qui a guidé mes pas, pendant ma jeunesse.

Il est evident, pour nous tous, que nous nous trouvons à la fin de ce siècle tourmenté, ayant un ensemble bien enrichi de connaissances, qui nous permet de comprendre mieux *comment* et *en quel sens* nous pouvons diriger notre activité, pour aboutir à une radicale amélioration de la vie sociale, de l'entente internationale, de la protection du milieu environnant, de notre condition humaine, en général.

Beaucoup d'historiens ont déjà appelé ce siècle, „le siècle de Lénine", le siècle des victoires du socialisme dans un grand nombre de pays du monde, par lesquelles, comme il le disait, a été brisée „definitivement la chaîne de l'impérialisme mondial" et la marche de l'histoire a pris un autre chemin.

Dans la société, la musique, la culture et les arts ont le rôle et la mission d'être présents et actifs dans les premiers rangs de la lutte idéologique, de refléter la riche vie spirituelle de l'homme délivré d'oppression et d'exploitation, les nouvelles relations qui s'établissent entre les hommes, de l'animer dans son activité héroïque et tenace, en vue de réaliser les idéaux du socialisme et du communisme.

Si l'on travaille avec la substance sonore — que l'on soit compositeur, musicologue ou interprète — on rencontre toujours la musique des siècles passés et il est impossible de ne pas méditer sur la *pérennité des idées,* sur leur force d'influencer la vie spirituelle des hommes ; il y a un transfert de tout ce qu'on observe ici vers d'autres zones, comme celles de la philosophie et de l'histoire, de même que vers tout ce que l'intelligence et l'esprit créateur de l'homme réalisent.

Loin de tout orgueil, notre présence ici atteste le statut de musicien dans le monde contemporain — celui d'un visionnaire et d'un sage, d'un „uomo universale" — la haute considération et l'estime dont il jouit, surtout dans les pays socialistes.

La méditation sur la pérennité des idées rejoint quelque part la *sémantique,* qui se propose d'expliquer le contenu des notions, le rapport qui relie les expressions linguistiques à leurs significations, tout en allant au-delà, jusqu'à analyser les variations connues par ce sens d'une génération à l'autre, sans laisser de côté leur déformation volue.

Je crois qu'il n'est pas sans intérêt de rappeler ici une remarque faite par plusieurs historiens : au cours des derniers millénaires — qui ont connu d'innombrables changements — les idées religieuses sont restées relativement fixes, immobiles, ce qui s'explique, sans doute, par l'acceptation de certains hommes de la soi-disant „grâce divine".

Le marxisme et Lénine se situent à l'antipode de cette conception, car ils placent au centre de l'univers l'homme, son présent et son avenir, et ils démontrent que l'homme peut créer sa propre histoire et qu'il lui est possible de préfigurer d'une manière harmonieuse ce devenir. Dans un processus si scientifique et si laborieux, qui se déroule tout à fait consciemment et *par sa volonté,* il est possible de rencontrer — comme le montrait récemment le camarade Nicolae Ceauşescu — des situations, que l'humanité n'a plus jamais vécues. Les idées de Lénine, qui développent de manière créatrice les idées de Marx et d'Engels, s'avèrent justes à chaque expérimentation du nouveau, dans chaque étape d'évolution sur la voie du socialisme et du communisme, car elles ont une très ample ouverture et leur pérennité est fondée sur la capacité d'intégrer tout ce qui apparaît, comme résultat du dynamisme de la vie et de l'édification du nouvel ordre social, de la nouvelle société.

Ce n'est qu'après la deuxième guerre mondiale que les idées de Lénine sont arrivées à être connues et comprises dans les larges milieux du monde entier. Elles ont déclenché, comme il était d'ailleurs naturel, une immense adhésion, une série de réactions aussi, quelques-unes de date récente, comme par exemple celles des „nouveaux philosophes français", auxquels il est inutile de nous arrêter.

Pourquoi ce flux d'idées ?

Parce que nous, ceux qui vivons aujourd'hui, qui transposons dans la vie les idées de Lénine, qui donnons *corps* et *visage* à ces idées, en musique de même que dans tous les domaines d'activité humaine, nous avons le devoir à la fois de les garder et de les défendre.

De quelle manière ?

Par tout ce que nous réalisons de positif et qui acquiert ainsi force d'exemple.

Dans presque tous les documents de notre parti, on souligne l'importance de la force d'attraction, sur le plan mondial, des idées du socialisme, la victoire de chacun de nous, quel que soit le domaine d'activité, étant une victoire du nouveau système social.

Je voudrais illustrer par quelques exemples la justesse et l'actualité des idées du grand Lénine.

J'ai la conviction que bon nombre de ceux présents ici ont entendu parler de notre grand festival „Hymne à la Roumanie", qui entraîne, au cadre des éditions d'une durée de deux ans, 2,5 à 3 millions d'hommes dans de multiples activités artistiques et où la musique professionnelle, comme celle des amateurs, joue un rôle important.

L'initiateur de ce festival, unique dans le monde, est le dirigeant de notre état, le camarade Nicolae Ceauşescu.

Lorsque Lénine disait que le communisme est „l'électrification plus le pouvoir soviétique", il parlait de la manière la plus réaliste et en même temps la plus métaphorique possible. „L'électrification" signifie ici la force de l'esprit aussi, la capacité créatrice de l'homme,

élément qui donne cohésion et sens au pouvoir politique.

Un festival comme „Hymne à la Roumanie" contient quelque chose de l'idée d'électrification : le raccord de tout un peuple pour une *auto-connaissance* et une *auto-définition* par la création artistique, par l'aspiration vers l'esthétique et le beau, éléments indispensables à la vie. L'homme, créateur conscient de l'histoire, est en même temps le créateur de son propre monde sensible ; et la musique, symbole de l'harmonie, de la paix et de la collaboration entre les peuples doit le devenir, conformément aux idées de Lénine, de manière encore plus consciente, pour transmettre le message de la sensibilité et de la sagesse des peuples, l'idée généreuse de l'entente et de la coopération, la thèse léniniste fondamentale du socialisme et du communisme qu'est la PAIX.

Je disais, au début de l'exposé, avoir eu la grande chance d'être étudiant aspirant d'A. I. Khatchatourian. Ce célèbre musicien du XX-e siècle a été, avant tout, un grand léniniste. C'est par lui que j'ai pris contact avec un humanisme ardent, c'est auprès de lui que j'ai senti le souci permanent, presque obsédant, pour le destin de l'homme d'aujourd'hui comme de celui de tous les temps.

Je considère qu'il est de mon devoir de rendre un hommage à ce grand homme et musicien, et je le ferai en évoquant l'une de ses ouevres, le ballet „SPARTACUS", où l'on débat des idées sur le monde et sur la vie. Pour un musicien contemporain, la méthode de traiter un pareil sujet est un exemple toujours actuel.

Conçu de manière grandiose, jusqu'aux limites possibles que peut offrir la chorégraphie moderne (même l'une prestigieuse comme celle soviétique), jusqu'à ce qu'un espace scénique, quelque vaste qu'il soit, puisse embrasser, toute cette oeuvre est une aspiration vers les dimensions énormes.

Il ne s'agit pas seulement de la figure légendaire, symbolique, héroïque et tragique de Spartacus, mais aussi, on essaie une analyse profonde d'un régime social — celui esclavagiste — qui a duré, accablant, d'innombrables siècles d'oppression et de souffrance, allant, comme on l'a dit, jusqu'à la destruction de l'être humain, comme espèce.

Je ne me rends pas compte si Khatchatourian a réalisé jusqu'au bout ce projet colossal, mais, même l'ambition de le traiter suscite notre admiration. La grandeur du sujet, la compréhension approfondie des mécanismes de la société et de l'histoire, d'un point de vue léniniste, constituent un véritable modèle de dramaturgie et de composition musicale.

Puisque cette oeuvre monumentale échappe *in integrum* à ma faculté de réception, à l'avenir, je reviendrai toujours à elle, non seulement pour avoir été l'étudiant d'Aram Ilitch et lui devoir une certaine reconnaissance morale, mais aussi parce que l'approfondissement d'une édifice sonore d'une telle ampleur est un exercice de la pensée et de la sensibilité, absolument nécessaire pour tenir une conscience éveillée.

Le plus chaleureux hommage dédié à nos maîtres est celui de les écouter toujours, de les garder dans le coeur et dans la mémoire, de parler d'eux aux jeunnes générations.

Mais la plus impérieuse idée léniniste du monde contemporain est la PAIX, dont tous les participants ont parlé et parleront, j'en suis sûr, étant, de même que le *désarmement*, un point de mire du monde d'aujourd'hui.

Les musiciens ne peuvent rester ni sourds, ni indifférents à l'entassement d'armes sur notre planète.

Voilà pourquoi je considère que chaque oeuvre artistique dédiée à la paix, à l'harmonie et à la collaboration entre les peuples représente un rayon d'espoir qui nous offre la possibilité d'être présents et actifs, de remplir notre devoir — de toutes nos forces — dans ce monde contemporain si agité et souvent contradictoire.

Dans les documents du XII-e Congrès de notre parti, de novembre 1979, on adresse aux musiciens l'appel d'écrire une musique optimiste, qui puisse animer les constructeurs du socialisme et du communisme. L'harmonie que la musique emploie est, par ses propres vertues, optimiste ; les aspirations vers l'idéal sont toniques, optimistes, mais l'idée générale d'optimisme découle de l'idée de PAIX.

Dans la *IX-e Symphonie* de Beethoven, le choeur, s'adressant à l'humanité entière, chante les paroles :

„Alle Menschen werden Brüder"
(Tous les hommes seront frères)

Bien des fois, j'ai entendu dans cet appel des vers de Schiller un autre appel du XIX-e siècle, bien connu par nous tous :

„Prolétaires de tous les pays, unissez-vous !"

On dit souvent que notre siècle réalise, par Lénine, les idéaux socialistes du XIX-e siècle.

Le XX-e siècle, le siècle de Lénine, doit devenir ce dont il a rêvé : une première étape de la PAIX universelle, de l'HARMONIE du monde, sans lesquelles notre existence et notre activité ne peuvent trouver ni accomplissement, ni sens.

Theodor Grigoriu

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Muzica și artele frumoase

Sculptor cu o viziune realistă, în cadrul căreia practică însă și unele stilizări ce-i evidențiază înclinarea către decorativ, prin care urmărește să sporească expresivitatea lucrărilor sale, Boris Caragea (n. 1906) este autorul unor importante și foarte cunoscute statui și monumente ce împodobesc de cîțiva ani piețele și parcurile cîtorva orașe ale țării, cum sînt : *Aruncătorul de disc* (stadionul „Dinamo" din București, precum și la Constanța), *Făt-Frumos* din parcul Herăstrău, amplu relief cu numeroase personaje, *Muzica,* ce împodobește fațada Operei Române (realizat împreună cu sculptorița Zoe Băicoianu), *Monumentul V. I. Lenin* din fața „Casei Scînteii", *Monumentul Victoriei* (Constanța), poate cea mai complexă dintre lucrările sale de acest gen, reunind în jurul unei alegorii, de o parte și de alta a soclului, zeci de personaje, monumentul celor trei frați *Buzești,* vitejii căpitani ai lui Mihai Viteazul, de lîngă Craiova, statuia lui *George Enescu,* din sala Radioteleviziunii, și altele. Așadar, un șir de sculpturi semnificative ale unei arte de for public, pe care-o slujește cu pasiune și vocație, înscriind puternice volume în spațiu, prin care comunică privitorilor, cu forță și siguranță în expresie, cu un aer întrucîtva solemn, propriu viziunii sale, un mesaj eroic, cu valoare simbolică, de încredere în om și în puterile sale biruitoare.

Alături de monumente, portretul interiorizat, ușor romantic, ocupă de asemenea un loc de seamă în activitatea acestui artist, ca și compoziția statuară, uneori cu temă folclorică, sau lucrările cu caracter funerar, unde stilizarea elementelor decorative precum păsările duce la potențarea sentimentului durerii omenești privind pierderea celor apropiați.

În toate aceste multiple preocupări. sculptorul Boris Caragea aduce forme solid constituite, uneori de o vigoare aproape primitivă, realizate printr-un modelaj energic, expresiv, desprins mai întîi de la profesorii săi Dimitrie Paciurea și Oscar Han, meșteri cu autoritate, ca și ceva mai tîrziu, de la iugoslavul Ivan Mestrovič, de care s-a apropiat cu multă simpatie, vizitîndu-i într-o vreme atelierul, atras de viziunea prin excelență monumentală a acestui mare artist al epocii noastre.

Încă de la începutul activității sale, în primii ani ai deceniului al patrulea, compoziția statuară cu caracter alegoric sau simbolic a ocupat un loc predominant în preocupările sculptorului, care va reveni apoi cu consecvență la unele teme mai vechi, ce-i sînt dragi, din nevoia de adîncire a tratării, reluînd însă subiectele în alte variante, căutînd cu exigență de sine noi soluții de rezolvare, pentru a le conferi un plus de expresivitate, printr-o dinamizare a formelor, puternic plasticizate.

În cadrul viziunii sale romantice asupra trupului uman, Boris Caragea folosește mijloace de expresie diferențiate, în funcție de caracterul lucrării și de mesajul ei, aspirînd spre o monumentalitate gravă, întrucîtva solemnă, și totodată de o impresionantă vitalitate.

Înscrisă riguros într-o acuzată diagonală, lucrarea reprodusă pe coperta revistei *(Femeie cu mandolină,* bronz, realizată în 1940, expusă în prezent la Muzeul de artă din Cluj-Napoca) face parte dintre sculpturile caracteristice preocupărilor sale din anii antebelici, cînd a modelat o serie de compoziții de mici dimensiuni, dar într-o viziune monumentală, cum este și aceasta, proprie în genere creației sale. Viguroase, cu vagi intenții de stilizare, formele solid construite ale acestui nud feminin, cu unele virtuți decorative, cum sînt mai ales liniile piepténăturii, constituie un omagiu adus frumuseții sculpturale a trupului uman, într-o ipostaziere menită să-i sublinieze farmecul tinereții, deplina dezvoltare biologică, în ceea ce are mai armonios. Este o lucrare de factură clasică, în care deslușim însă evidenta înclinare spre romantism. Piciorul întins înainte, pînă la margniea plintei, este continuat prin linia formată de brațul ce se sprijină pe genunchi, urmînd direcția coardelor instrumentului muzical ce se înalță mult deasupra capului, susținut de cealaltă mînă. Triunghiul format de genunchiul ridicat este ritmic reluat de celălalt triunghi, dintre brațul stîng și lungul gît al mandolinei. Adîncit în gînduri, transfigurat, chipul personajului urmărește cu atenție sunetele ce le dau la iveală coardele abia mîngîiate de degetele larg desfăcute. Rotundul sînului ușor ridicat de mișcarea molatecă a brațului apare de asemenea reluat de rotunjimea alăturată a mandolinei, contribuind astfel la realizarea unui ritm decorativ al formelor, pe care sculptorul pare a-l fi urmărit programatic, cu luciditate.

Marin MIHALACHE

MUZICA — Nr. 7 — 48 p. — București, iulie 1980

Redacția și administrația : București, Constantin Esarcu Nr. 2
Sector 1
Telefon : 15.93.61

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii dn străinătate se pot abona, adresîndu-se la ILEXIM, Departamentul Export-Import Presă, P. O. Box 136—137 — telex : 11226, București, str. 13 Decembrie nr. 3.

COLEGIUL REDACȚIONAL

dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct), THEODOR GRIGORIU, TEODOR BRATU, MICHAELA ROȘU.

Pe coperta I : Boris Caragea — „Femeie cu mandolină"

I. P. Informația cl. 2424

42.416

Prețul lei 7

8

AUGUST

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

CUPRINS

Marea sărbătoare a victoriilor noastre 1
ALFRED HOFFMAN
Pentru o calitate înaltă a spectacolului de operă românească 5
DORU POPOVICI
Opera românească azi 7
SERGIU SARCHIZOV
Pledoarie pentru spectacolul de operă românească 8

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

Rubrică realizată de Michaela Roșu în colaborare cu Titus Moisescu, Cristina Bohaciu, Boris Chelaru 11
Noutăți discografice 12
MIHAELA MARINESCU
Interviu cu Paul Patterson 13

CREAȚII

HORIA ȘURIANU
Considerații privind concepția componistică a lui Zeno Vancea 15

★

★ ★

PAUL CARAVIA
Dimensiunile sociale ale vieții muzicale 20
IANCA STAICOVICI
Epoca traco-dacă reflectată în creația românească de operă 24
THEODOR GRIGORIU
Leib Nachman — 75 de ani 26

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează : Theodor Drăgulescu, Ion Pelearcă, Alfred Hoffman, Dumitru Avakian, Dan Buciu, Vasile Nicolescu, Silvian Georgescu, Ștefan Cărăpănceanu, Mihai Moldovan, Iosif Sava, Cristina Bohaciu 27

RECENZII

HORIA ȘURIANU
120 de solfegii de grad superior, vol. II de Ion Dumitrescu 39
ANTON DOGARU
Estetica — manual pentru clasa a 12-a a liceelor de artă 39
EUGEN VICOS
Vitrina publicațiilor străine 40

PREZENȚE ROMÂNEȘTI

IOSIF SAVA
Ecouri în presă 42
SMARANDA OȚEANU
Succese ale artei interpretative românești în Italia 43

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

GHEORGHE CIOBANU
Le folklore — preuve de l'ancienneté et de la continuité des Roumains sur leur territoire . 45

MUZICA ȘI ARTELE FRUMOASE

MARIN CARAGEA
Boris Caragea — **Femeia cu mandolină**

SOMMAIRE

La grande fête de nos victoires 1
ALFRED HOFFMAN
Pour une haute qualité du spectacle roumain d'opéra 5
DORU POPOVICI
L'opéra roumain aujourd'hui 7
SERGIU SARCHIZOV
Plaidoirie en faveur du spectacle de musique d'opéra roumaine 8

DES ACTIVITÉS DE L'UNION DES COMPOSITEURS

Rubrique réalisée par Michaela Roșu avec la collaboration de Titus Moisescu, Cristina Bohaciu et Boris Chelaru 11
Nouveautés du disque 12
MIHAELA MARINESCU
Interview avec Paul Patterson 13

OEUVRES — CRÉATIONS

HORIA ȘURIANU
Considérations sur la pensée de composition chez Zeno Vancea 15

★

★ ★

PAUL CARAVIA
Les dimensions sociales de la vie musicale . . 20
IANCA STAICOVICI
L'époque thraco-dacique et ses reflets dans la création roumaine d'opéra 24
THEODOR GRIGORIU
Leib Nachman — 75 ans 26

LA VIE MUSICALE

Signataires : Theodor Drăgulescu, Ion Pelearcă, Alfred Hoffman, Dumitru Avakian, Dan Buciu, Vasile Nicolescu, Silvian Georgescu, Ștefan Cărăpănceanu, Mihai Moldovan, Iosif Sava, Cristina Bohaciu 27

COMPTES RENDUS

HORIA ȘURIANU
Cent vingt solfèges de degré supérieur, vol. II (par le prof. Ion Dumitrescu) 39
ANTON DOGARU
L'Esthétique, manuel pour les élèves de XIIe aux lycées de musique 39
EUGEN VICOS
Revue des publications étrangères 40

PRÉSENCES ROUMAINES

IOSIF SAVA
Echos dans la presse 42
SMARANDA OȚEANU
Succès de l'art roumain d'interprétation en Italie 43

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

GHEORGHE CIOBANU
Le folklore — preuve de l'ancienneté et de la continuité des Roumains sur leur territoire 45
(en français par Colette Ghimpețeanu) . . . 45

MUSIQUE ET BEAUX-ARTS

MARIN MIHALACHE
Boris Caragea — **Femme à la mandoline**

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA

REVISTĂ UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE
ANUL XXX NR. 8 (335) AUGUST 1980

Marea sărbătoare a victoriilor noastre

Sărbătorim în acest an ziua victoriei Revoluţiei de eliberare naţională, antifascistă şi antiimperialistă, 23 August, sub puternicul imbold creator al documentelor celui de-al XII-lea Congres al partidului, făcînd în acelaşi timp bilanţul marilor realizări obţinute de poporul nostru, în ultimii 15 ani.

Mesajul adresat tovarăşului Nicolae Ceauşescu, secretarul general al Partidului Comunist Român, preşedintele Republicii Socialiste România de către Comitetul Politic Executiv al C.C. al P.C.R. arată că această perioadă a cunoscut un dinamism fără precedent în dezvoltarea societăţii socialiste româneşti, epoca cea mai fertilă din întreaga istorie a patriei.

Făcînd acest bilanţ, poporul nostru relevă importanţa deosebită a celui de al IX-lea Congres al partidului, ca şi a celorlalte congrese care prin hotărîrile şi orientările lor deschizătoare de largi drumuri spre viitor au determinat schimbări radicale în viaţa patriei, asigurînd deplina consolidare a modului de producţie socialist, ridicarea la cote cît mai înalte a bunăstării materiale şi spirituale a naţiunii. Este perioada indisolubil legată de numele şi activitatea tovarăşului Nicolae Ceauşescu, ctitorul României moderne, sub a cărui conducere au fost elaborate documentele de însemnătate istorică ale acestor congrese, a Programului partidului care a stabilit obiectivele fundamentale ale edificării societăţii socialiste multilateral dezvoltate şi a prefigurat orizonturile însufleţitoare ale înaintării României spre comunism.

Sintetizînd această uriaşă operă, mesajul sublinia : „Punînd în evidenţă uriaşa activitate desfăşurată în această perioadă de partidul nostru, de întregul nostru popor, deplin stăpîn al bogăţiilor naţionale, făuritor conştient al propriului destin, măreţele înfăptuiri dobîndite atît pe planul construcţiei socialiste, cît şi pe tărîmul vieţii internaţionale, comuniştii, oamenii muncii, noi toţi vă exprimăm, din adîncul inimii, mult stimate tovarăşe Nicolae Ceauşescu, stima şi preţuirea noastră deosebite pentru tot ceea ce aţi făcut şi faceţi pentru binele şi înflorirea naţiunii noastre, pentru gloria României socialiste. Acest deceniu şi jumătate de cînd vă aflaţi în fruntea partidului nostru s-a înscris cu litere de aur în măreaţa carte a construcţiei noastre socialiste şi comuniste".

În cei 15 ani a fost creat un cadrul instituţional larg democratic care asigură fiecărui cetăţean, indiferent de naţionalitate, posibilitatea de a participa activ la elaborarea şi transpunerea în viaţă a celor mai importante hotărîri, care a întărit unitatea de acţiune a întregului popor în jurul partidului, adeziunea lui la politica dinamică şi creatoare, toate acestea constituind garanţia înfăptuirii îndrăzneţelor noastre planuri. Sînt realizări care nu pot fi explicate decît ca efect organic al adîncirii şi perfecţionării democraţiei noastre socialiste, revoluţionare, componentă esenţială a progresului societăţii româneşti contemporane, necesitate obiectivă, promovată cu consecvenţă de partid, de secretarul său general. În cadrul acestui proces un rol de mare importanţă îl are crearea Frontului Democraţiei şi Unităţii Socialiste, organism politic larg, democratic prin însăşi componenţa sa — în rîndul căruia are cinstea de a activa şi Uniunea compozitorilor şi muzicologilor —, care uneşte forţele politice şi sociale ale naţiunii noastre socialiste, sub conducerea partidului, în scopul participării la conducerea treburilor obşteşti. Frontul Democraţiei şi Unităţii Socialiste şi-a justificat cu prisosinţă aportul la înfăptuirea politicii generale a partidului şi statului, la înfăptuirea Programului partidului, polarizînd energiile maselor, contribuind la făurirea omului nou, capabil să înţeleagă în profunzime sensurile marilor transformări economice şi sociale ce se produc, şi nu numai să le înţeleagă, dar şi să ia parte la desăvîrşirea cursului lor.

Sărbătorim actul istoric de la 23 August 1944 cu satisfacţia că libertatea dobîndită atunci cunoaşte astăzi roade bogate în fapte şi semnificaţii, că în această perioadă de lupte şi de biruinţe, a fost demonstrat cu putere adevărul că numai prin aplicarea concepţiei revoluţionare socialiste se poate înfăptui ridicarea generală a ţării.

„În toți anii construcției socialiste — arăta tovarășul Nicolae Ceaușescu, răspunzînd Mesajului adresat —, partidul nostru și-a îndeplinit cu cinste misiunea istorică pe care și-a asumat-o în fața poporului — de a lichida cu desăvîrșire orînduirea burghezo-moșierească, exploatarea și asuprirea socială și națională, de a făuri o societate socialistă care să asigure oamenilor muncii, poporului deplina egaliate în drepturi, deplina libertate, condiții de viață și de muncă cît mai bune, creșterea continuă a forței economice, dezvoltarea științei și culturii, întărirea independenței și suveranității patriei noastre socialiste."

În centrul preocupărilor partidului și statului nostru a stat în acești ultimi 15 ani dezvoltarea impetuoasă a forțelor de producție, pe temelia trainică a industrializării, a creșterii prioritare a industriei grele. După cel de-al IX-lea Congres, în dezvoltarea economică a țării, ca urmare a aplicării științifice a legităților la condițiile specifice românești, au fost atinse cele mai rapide ritmuri de creștere și prin aceasta, de reducere a decalajelor față de alte state. Producția industrială a sporit în acești ani de 5,3 ori, iar ritmul mediu anual a fost de 11,8 la sută, industria noastră numărîndu-se printre cele mai dinamice din lume. În ceea ce privește volumul investițiilor realizate în primii patru ani ai cincinalului actual acestea depășesc volumul total al investițiilor din perioada 1951—1970, iar cele ale anului în curs sînt de peste 5,2 ori mai mari decît în 1965. Au luat o puternică dezvoltare ramurile purtătoare ale progresului tehnic și în cadrul lor subramurile și grupele de produse care reflectă cele mai noi cuceriri ale revoluției tehnico-științifice contemporane.

Agricultura noastră, care în ultimii 15 ani a înregistrat importante succese, între care dublarea randamentului la hectar la principalele culturi, parcurge în prezent o nouă etapă, calitativ superioară, aceea a unei noi revoluții care să ducă la cantități și mai mari și mai constante de produse vegetale și animale. În consecință, pentru viitorul cincinal au fost alocate mari fonduri pentru creșterea parcului de mașini și tractoare de mare randament, sporirea consumului de îngrășăminte, mărirea suprafeței irigate, aplicarea largă a tehnologiei avansate.

Bogate realizări s-au obținut și în domeniul științei și tehnologiei, fapt reflectat în dezvoltarea și modernizarea continuă a industriei și a celorlalte ramuri ale economiei naționale, creșterea gradului de valorificare a surselor de materii prime, dezvoltarea bazei energetice a țării, obținerea unor mutații calitative în balanța economică, introducerea tehnologiilor de vîrf, capabile să creeze produse competitive și altele. Învățămîntul și cultura au făcut pași mari pe tărîmul educației comuniste a oamenilor muncii, dovedindu-și înaltul lor rol social, capacitatea de a răspunde cu eficiență cerințelor sporite ce le revin.

Cei 15 ani al căror bilanț îl facem au însemnat ani de afirmare a României pe plan internațional, de participare tot mai activă a țării noastre în lupta pentru instaurarea în lume a unor relații democratice, pentru triumful cauzei independenței naționale și colaborării între popoare, a destinderii, securității și păcii.

Dar, așa cum arăta recent secretarul general al partidului, nu este suficientă numai privirea retrospectivă a drumului parcurs, la capătul căruia avem toate motivele să ne exprimăm mulțumirea. Ca revoluționari trebuie să privim înainte, în perspectiva Programului partidului, ale cărui prevederi au în vedere o perioadă îndelungată, unele mergînd chiar și dincolo de anul 1990. Avem datoria să încheiem cu bine actualul cincinal și să pornim cu toate forțele la înfăptuirea prevederilor cincinalului viitor care trebuie să fie cu adevărat cincinalul științei și tehnicii, al afirmării noului, al unei noi calități în toate domeniile. „Trăgînd învățăminte din felul cum am lucrat, conchidea recent tovarășul Nicolae Ceaușescu, trebuie să ne gîndim cum să lucrăm mai bine, cu mai multă răspundere, în spirit revoluționar, pentru a asigura îndeplinirea în condiții optime a îndatoririlor ce revin fiecărui colectiv și fiecărui om în sectorul său de activitate".

Firește, una din condițiile esențiale este aceea a ridicării nivelului politic și ideologic al cadrelor, al pregătirii profesionale. Este o îndatorire a tuturor cadrelor, indiferent de domeniul de activitate. Se cere de asemenea intensificarea activității politico-educative și culturale pentru consolidarea conștiinței socialiste a oamenilor muncii. Căci, întocmai cum se arăta la încheierea bilanțului celor 15 ani de istorie nouă, revoluționară a patriei, făurirea societății socialiste multilateral dezvoltate nu reclamă numai dezvoltarea forțelor de producție și bazei materiale, ci și ridicarea conștiinței socialiste, a nivelului general de cunoștințe al poporului.

Ca oameni ai culturii și artei, această nouă chemare adresată de tovarășul Nicolae Ceaușescu ne obligă și pe noi la o mai adîncă reflectare, la o mai pronunțată reconsiderare a muncii depuse pentru ca prin arta noastră să participăm la educarea sentimentelor patriotice ale oamenilor muncii, la consolidarea conștiinței socialiste.

Arta muzicală și implicit noi, slujitorii ei trebuie să facem tot ceea ce ne stă în putere și pricepere pentru a ne afirma ca o prezență activă pe făgașul educației socialiste. Dispunem pentru aceasta de nenumărate forme, metode și mijloace. Important este cum le folosim, în ce măsură știm să facem din ele pîrghii de nădejde în îndeplinirea misiunii sociale a artei muzicale. Apelul la calitate superioară trebuie bine receptat, fructificat la maximum, de fiecare dintre noi, căci să recunoaștem că nu totdeauna creațiile noastre au fost la înălțimea cerințelor și nu totdeauna au ajuns să

se sincronizeze cu evenimentele trepidante ale epocii pe care o trăim. Incontestabil, în bilanţul strălucit al celor 15 ani de rodnică activitate, muzica îşi are partea ei de realizări. Dar nu trebuie să ne mulţumim cu atît. Dezvoltarea impetuoasă a vieţii noastre economice şi sociale, proces de transformare fundamentală a omului, impun muzicii un aport calitativ superior. Oamenii muncii aşteaptă operă valoroase, reflectînd viaţa şi lupta constructorilor socialismului, care să cînte victoriile noastre şi să continuie tradiţiile patriotice, ale înaintaşilor muzicii româneşti.

Acest 23 August să ne găsească angajaţi în uriaşul efort depus de milioanele de oameni ai muncii, pentru continua prosperitate a patriei, pentru viitorul comunist. E un angajament pe care îl vom respecta întrutotul şi căruia ne vom dedica în întregime.

Vastul proces de transformări revoluţionare prin care de peste trei decenii şi jumătate poporul nostru îşi manifestă liber vocaţia creatoare, făurind valori de civilizaţie materială şi spirituală, îşi află în domeniul culturii muzicale o expresie specifică, o concretizare elocventă. Consacrată de istoria naţională ca mesageră a spiritualităţii româneşti, a bucuriei de viaţă ca şi a dorului, a dragostei de glie şi a sentimentelor generoase, de prietenie şi pace, a demnităţii şi neînfricării, muzica este vocea „dintotdeauna" a celor care au locuit, au apărat şi au împodobit acest pămînt după măsura cugetului şi a simţirii lor. La aniversarea statului dac centralizat şi independent al lui Burebista, cultura muzicală participă cu mărturii de existenţă multimilenară, dovadă peremptorie că prezentul luminos este o axă de simetrie cu viitorul de aur, cu mersul ascendent al vieţii naţiunii noastre socialiste.

Crescută pe solul fertil al melosului străbun, cu care poporul a înfruntat vitregiile istoriei cîntîndu-şi dorinţa de mai bine şi de mai frumos, cultura muzicală românească a trecut din etapa modernă — cînd a fost ridicată la treapta recunoaşterii universale prin Enescu şi prin alţi exponenţi de prestigiu — în etapa contemporană de un dinamism al afirmării şi o responsabilitate a participării fără precedent. Un nou statut moral, un nou destin au devenit proprii culturii muzicale în socialism. Imagine sensibilă a unor realităţi contradictorii, cu lumine şi cu umbre, cu priviri spre soare şi cu neguri peste speranţe frînte, în epoca dintre cele două războaie mondiale — de unde orientarea fundamentală spre critica socială în operele *O noapte furtunoasă* de Paul Constantinescu şi *Năpasta* de Sabin Drăgoi sau în baletul *La piaţă* de Mihail Jora, spre tonica reverie în creaţii enesciene, spre ethosul militant în cîntece patriotice —, muzica epocii noastre este născută din generozitatea şi angajamentul care edifică o lume a echităţii şi a progresului, a păcii şi a prieteniei, a mîndriei patriotice şi a solidarităţii cu toţi cei ce trudesc încă în lume sub zodia împilării, cu toţi cei ameninţaţi sau loviţi de stihia războiului şi a foametei.

Muzica noastră de azi are la temelie o bogată experienţă de creaţie şi interpretare, de gîndire teoretică şi educaţie artistică, un crez estetic pătruns de dragoste pentru popor şi pentru arta creată de înzestraţii virtuozi ai cîntecului, dansului, ai doinei şi baladei care omagiază bucuria de viaţă şi elogiază pe cei care s-au jertfit pentru stabilirea „cumpenei dreptăţii". Muzica noastră de azi a crescut odată cu oamenii ale căror fapte, idei şi elanuri o inspiră. Cultivîndu-şi propria virtute de artă a idealurilor care înflăcărează masele, a simţirilor intime, a gîndirii adînci şi a comunicării de la inimă la inimă, muzica evului socialist îşi afirmă răspunderea de a contribui la definirea spirituală a constructorilor noii orînduiri. Este arta sonoră cu un program politic prin excelenţă, cu o „comandă socială" care conferă existenţei sale raţiunea de a fi. Muzicienii de azi merg către izvorul vieţii şi al muncii milioanelor de părtaşi la zămislirea României noi cu conştiinţa că acesta este drumul care asigură artei viabilitate, rost şi loc în sufletul celor cărora li se adresează.

Pornind cu mai bine de trei decenii în urmă să-şi îndeplinească noua şi marea ei misiune, cultura noastră muzicală contemporană s-a bucurat de preţuire şi a cunoscut condiţii de afirmare din ce în ce mai stimulatoare, mai favorabile ascensiunii ei. Totuşi, din calea dezvoltării ei n-au lipsit dificultăţi manifestate într-o etapă iniţială prin preeminenţa conferită mesajului enunţat fără o considerare exigentă a valorii reale cu care acesta este învestit, a originalităţii de expresie, a noutăţii în realizarea componistică. Actul de creaţie a trebuit atunci să înfrunte tendinţa de îngustare factice a soluţiilor de realizare, potrivit unor considerente apriorice, exterioare experienţei, tradiţiei şi afinităţii compozitorilor noştri. În locul stimulării efervescenţei inova-

toare, evident cu discernămîntul impus de orice disciplină creatoare, accentul era pus pe o facilitate prezumţioasă, ţinînd de spiritul dogmei. E de la sine înţeles că personalităţile autentice ale muzicii noastre au ştiut să păstreze viu criteriul calităţii militînd pentru afirmarea unei arte de înaltă valoare şi semnificaţie. Exprimă această atitudine creaţii cum sînt balete şi lieduri de Mihail Jora, lucrări simfonice, vocal simfonice, camerale, corale de Zeno Vancea, Paul Constantinescu, Sigismund Toduţa, Ion Chirescu, Ion Dumitrescu, Constantin Silvestri, Gh. Dumitrescu, Th. Rogalski, M. Negrea, L. Feldman, T. Ciortea, T. Jarda şi aparţinînd generaţiilor crescute în anii socialismului. Considerăm ca lucrări de înaltă ţinută artistică ciclul de cîntece *Din uliţa noastră*, concerte de P. Constantinescu, cvartetul şi simfonietta de I. Dumitrescu, simfonii de S. Toduţa, cvartete de Z. Vancea, oratorii şi opere de Gh. Dumitrescu, creaţii de diferite genuri de Th. Grigoriu, P. Bentoiu, W. Berger, A. Vieru, T. Olah, M. Chiriac, L. Glodeanu, C. Ţăranu, D. Popovici, D. Bughici, M. Moldovan, melodii de I. Vasilescu, N. Kirculescu, E. Roman, Gh. Dendrino, H. Mălineanu, R. Şerban, G. Grigoriu, consacrate în primele decenii ale erei socialiste.

Este meritul congresului al IX-lea al P.C.R., care în lumina ideilor secretarului general al partidului, a statuat ca principiu fundamental al aprecierii operei de artă puterea cu care aceasta redă viaţa şi spiritualitatea contemporanilor, punînd în valoare tot ce arta naţională şi universală, experienţa fiecărui creator au acumulat ca pozitiv, concludent, autentic. Atenţia era şi este îndreptată spre desăvîrşirea calităţii în elaborarea componistică şi spre aprofundarea vieţii poporului ca sursă de idei şi ca tezaur afectiv generos şi nobil în măsură să iradieze în muzică. O deschidere practic nelimitată a orizontului de creaţie a avut loc în ultimii 15 ani, favorizînd creşterea muzicii româneşti în toate genurile şi formele, prin aportul tuturor generaţiilor şi personalităţilor. Dialogul viu al creatorilor, interpreţilor, exegeţilor muzicii cu masele de auditori, schimbul de idei desfăşurat în permanenţă în cadrul cercurilor de prieteni ai muzicii iniţiate de Uniunea compozitorilor pe platforme industriale, în unităţi agricole, în şcoli, unităţi militare, concerte-dezbatere cu public, opiniile critice promovate în presă şi la Radioteleviziune sînt şi trebuie să devină din ce în ce mai mult factorul de promovare a valorilor în raport cu actualitatea şi forţa mesajului exprimat de muzică. Viaţa de concert şi spectacol, activitatea a milioane de artişti din rîndul maselor stimulată de festivalul naţional „Cîntarea României" reprezintă într-adevăr „tribuna democraţiei" în materie de apreciere a calităţii culturii muzicale. Putem arăta,în lumina acestui criteriu, că într-un deceniu şi jumătate muzica noastră a cunoscut realizări de prim ordin, demne de marile împliniri ale naţiunii socialiste. Am exemplifica extrem de sumar cu operele *Orfeu* şi *Meşterul Manole* de Gh. Dumitrescu, *Hamlet* de P. Bentoiu, *Interogatoriul din zori* de D. Popovici, *Orestia* de A. Stroe, *Dragoste şi jertfă* de C. Trăilescu, *Iona* de A. Vieru, *Dreptul la dragoste* de Teodor Bratu ; oratoriile *Horia* de S. Toduţa şi *Canti per Europa* de Th. Grigoriu ; simfonii de W. Berger, creaţii camerale reprezentînd generaţii de la Zeno Vancea şi Ludovic Feldman pînă la aceea a absolvenţilor de conservatoare. Din panorama infinită a stilurilor şi modalităţilor de elaborare a formei, orchestraţiei, a sincretismului muzicii cu cuvîntul şi cu acţiunea scenică se desprind aspecte fundamentale, ţinînd de relieful ideilor şi de densitatea emoţiei, de logica şi limpezimea construcţiei. Calităţi asemănătoare vădesc creaţii corale, cum sînt cele semnate de R. Paladi, D. D. Botez sau L. Profeta, nenumărate melodii de muzică uşoară, muzică de fanfară. Valoroase studii de muzicologie de Z. Vancea, R. Ghircoiaşiu, O. L. Cosma, T. Alexandru, E. Comişel, Gh. Ciobanu, P. Brâncuşi, V. Cosma, E. Pricope, Gheorghe Firca, Alfred Hoffman, Iosif Sava îmbogăţesc moştenirea lăsată de Gheorghe Breazul sau Constantin Brăiloiu în prima parte a secolului nostru. Arta interpretativă românească este deasemenea o prezenţă de prestigiu în viaţa culturală a patriei şi în mişcarea artistică mondială a timpurilor noastre. În raport cu marile cerinţe ale programului ideologic al partidului privim cu luciditate îndatorirea de a da un nou avînt luptei împotriva mediocrităţii care apasă în cantităţi sesizabile realizările de calitate. Ne multiplicăm eforturile pentru a apropia şi mai mult creaţia de operă şi operetă de viaţa actuală a oamenilor, pentru a înălţa cîntecul din obscura pletoră a lucrărilor slabe care-l împresoară adesea. În istoria glorioasă a patriei şi în prezentul socialist muzica îşi va afla substanţa şi criteriul devenirilor în continuă ascensiune.

PENTRU O CALITATE ÎNALTĂ A SPECTACOLULUI DE OPERĂ ROMÂNEASCĂ

Orice discuție despre creația românească de balet și operă s-ar cuveni să pornească, după părerea mea, de la certitudinea că avem un patrimoniu extrem de prețios în aceste domenii — dar din păcate insuficient cunoscut și valorificat. Cel mai bun exemplu ar fi acela că, în timp ce — de pildă — operele lui Erkel, Smetana sau Moniuszko s-au încetățenit trainic în repertoriile naționale ale țărilor respective — și de acolo au radiat din ce în ce mai mult în întreaga lume, valorile noastre pe care le putem considera drept clasice sînt, în genere, tratate cu un surîs superior și nu sînt luate în considerare cu seriozitate în ce privește posibilitatea montării lor în spectacole reprezentative. M-aș mărgini să citez cazul operei *Petru Rareș* de Eduard Caudella, despre care credeam și eu, ca atîția alții, că este susținută doar cu entuziasmul istoricului muzicii de către Octavian Lazăr Cosma, pentru ca apoi să descopăr, la rîndul meu, din spectacolul Teatrului Muzical din Galați, că este vorba de o lucrare scrisă cu mare măiestrie, care reprezintă o înpămîntenire extrem de convingătoare a caracteristicilor marii opere romantice la trăsăturile românești — tematice și muzicale. Era de mult timpul, de pildă, ca *Petru Rareș* să-și ocupe locul meritat în fundamentarea bazelor operei românești — dar asta nu se poate face doar cu un spectacol curat, dar modest de la Galați. Paralel, lucruri asemănătoare s-ar putea spune despre baletele mai timpurii ale lui Mihail Jora ; nu putem trăi doar cu amintirea extraordinarei vitalități a lucrării *La piață*, dealtfel ieșită acum din repertoriu, ci s-ar cuveni să montăm *Demoazela Măriuța*, *Curtea Veche* — și să avem astfel o imagine mai completă despre perioada poate cea mai interesantă a creației părintelui baletului românesc. Este drept însă că, foarte legată de această cerință, este și aceea a necesității educării sistematice a publicului în spiritul unui atașament incomparabil sporit față de creația națională a scenei muzicale. Nu trebuie să ridicăm din umeri, fataliști, și să ne consolăm odată pentru totdeauna cu faptul că „lumea nu vine la opera și baletul românesc". Ar trebui ca remedierea acestei stări de lucruri să constituie o preocupare a noastră a tuturor, dar una permanentă — și nu cu caracter „de campanie". S-ar cuveni, de pildă, ca radioul, televiziunea, critica muzicală din toate publicațiile să înceapă să reanalizeze creația românească și să o *repropage* — cu conștiința nu că se bate la niște uși deschise, ci că este încă, din păcate, de făcut totul în această direcție. Orice premieră valoroasă de operă sau balet românesc să fie pusă imediat în focarul atenției generale, să se scrie despre ea, să se organizeze discuții, mese rotunde, schimburi de impresii cu publicul etc. Aș spune că lucrul acesta nu s-a făcut, la dimensiunile cuvenite, nici în legătură cu mari evenimente internaționale ale propagării creației românești, cum au fost premiera *Oedip* de la Varșovia, *Hamlet* la Marsilia, Orestia *II-Choephorele* la Avignon. Ca și în alte împrejurări, se cuvine să recunoaștem că unele mari realizări ale culturii noastre, afirmările de talent sau chiar de geniu ale muzicienilor români apar umbrite de nepriceperea sau, uneori, nepăsarea, cu care se trece peste ele și de insuficienta exploatare pe plan propagandistic a succeselor. În această ordine de idei, îmi pare rău dacă trebuie să spun că nesatisfăcătoarea preocupare pentru critica muzicală își arată și aci colții ; pentru că publicul este foarte sensibil în această direcție — și de multe ori un succes internațional de răsunet, subliniat cum trebuie, va aduce audiență mare atunci cînd lucrarea respectivă va fi reprezentată în țară. Repet faptul că nu-și au de fel locul lamentările despre situația precară a creației de operă și balet — ci prima preocupare trebuie să fie remedierea carențelor de propagare, în toate sensurile, a acesteia.

Privind, acum, mai îndeaproape situația repertoriului curent românesc, a teatrelor noastre de operă și a teatrelor muzicale, trebuie să spunem că, fără îndoială, eforturile enorme pe care le necesită introducerea unui nou titlu — eforturi artistice și financiare — nu sînt justificate decît de slujirea unor creații de mare

valoare, pe plan literar și muzical. Sistemul prezentării noilor lucrări mai întîi în audiție de concert este — după părerea mea —, cu toată insuficiența lui, recomandabil — și să nu uităm că astfel și-au început cariera multe lucrări care s-au afirmat apoi ca permamențe trainice în repertoriu. Pentru că, o partitură care nu rezistă muzical la audierea nescenică — nu se va putea afirma apoi, cu toată inventivitatea regizorului respectiv care va dori să o valorifice. Pe de altă parte, supusă opiniei publice, o nouă partitură își va arăta de la sine calitățile sau scăderile, mai înainte ca să mobilizăm, în jurul ei, colectivul complex al unui teatru, cu cheltuielile de energie și de bani incomparabil mai mari pe care le va necesita — cheltuieli care nu se justifică în cazul lucrărilor mediocre. În cazul însă că ne vom hotărî asupra unui nou titlu, el va trebui să fie slujit în cele mai bune condițiuni. Să facem astfel, ca spectacolul să nu se pregătească în grabă, doar cu vreo ocazie anume, ci să i se acorde cel puțin aceeași atenție cu cea dată creațiilor de faimă, din patrimoniul mondial al genului. S-ar cuveni ca în sprijinul operei românești, de pildă, să fie chemate cele mai diverse competențe interpretative, să se îndrăznească rezolvări regizorale noi, moderne, susceptibile nu numai să slujească creația respectivă, dar să și captiveze atenția spectatorilor. Nu trebuie să admitem în nici un caz ca spectacolele cu operele și baletele românești să fie slabe, să întregească doar seria titlurilor realizate, pentru împlinirea unor necesități administrative, pentru că orice eșec în această direcție va întări neîncrederea, endemică, a publicului în valoarea creației românești. O premieră nereușită mai puțin va fi un punct cîștigat pentru întărirea prestigiului culturii muzicale naționale ; din această pricină, trebuie ca nivelul exigențelor noastre pe acest tărîm să nu scadă nici o clipă, dimpotrivă să se conducă după legea maximei rigori.

Fără îndoială, s-au înregistrat progrese în ce privește sporirea importanței date spectacolului românesc de operă și balet prin confruntările artistice din cadrul festivalurilor naționale „Cîntarea României". Dar faptul că, în finala festivalului, spectacolele se adaugă unui mare număr de alte manifestări, avînd drept scop cu precădere înfățișarea în fața diferitelor jurii, atrage necesitatea să se completeze realizările obținute prin evenimente anume organizate, care să concentreze atenția specială, a întregii opinii publice, asupra valorii creației naționale, clasice și contemporane, în acest domeniu. S-ar putea porni de la lăudabila inițiativă a festivalului de operă și balet de la Constanța, pentru a se organiza anual „Zilele operei și baletului românesc", larg supuse dezbaterii publice și în care să-și afle consacrarea de răsunet nu numai creațiile de ieri și de astăzi, dar și versiunile lor interpretative cele mai reușite. De pildă, în anumiți ani, se pot organiza concursuri pentru cea mai bună înfățișare a unei anumite lucrări — cum ar fi, de pildă, comedia muzicală *O noapte furtunoasă* a lui Paul Constantinescu, care a atras atenția mai multor colective de la noi. De asemenea, se pot organiza spectacole paralele cu *Oedip* cu artiștii polonezi, cu cei ai Operei Române, în diverse versiuni dirijorale etc. În materie de balet, s-ar putea organiza întreceri, de pildă, pentru cea mai bună versiune a baletului *La piață* de Mihail Jora. Dacă se va realiza montarea operei *Orestia II* la Opera Română, s-ar putea apoi invita și întreg colectivul care i-a dat viață la Avignon și să se compare versiunile interpretative, — totul avînd drept rezultat stimularea interesului general pentru producțiunile componistice respective. Opera istorică românească s-ar înscrie și ea în asemenea cadru într-o suită de manifestări, care ar putea puncta etapele din trecut și de astăzi ale vieții poporului român, oglindite în cele mai bune spectacole realizate cu această tematică. În genere, ar trebui realizat un patrimoniu de spectacole de cea mai înaltă ținută cu lucrările românești de primă linie, care să poată fi propagate în străinătate în chip sistematic. În această ordine de idei, aș dori să mă refer la ceea ce spunea tovarășul Nicolae Ceaușescu, în cuvîntarea ținută la Consfătuirea de lucru de la Comitetul Central al Partidului Comunist Român din 5—7 septembrie 1979 : „Unii prieteni din străinătate ne reproșează că nu sîntem suficient de activi în propaganda peste granițe, în prezentarea realităților societății noastre, a realizărilor în construcția socialistă, în politica culturală și științifică, în politica națională, în politica noastră internațională. Înfăptuind această politică, să acționăm pentru a o face cunoscută și pe plan internațional, contribuind astfel la întărirea prieteniei și colaborării cu alte popoare, aducînd un aport tot mai însemnat la politica de destindere, pace și colaborare internațională". Este limpede, în acest context, că toate succesele muzicii noastre — și în speță ale operei și baletului românesc — trebuie propagate cu toată energia și dincolo de hotarele României și că trebuie realizată o totală schimbare de optică asupra lor. Prin eforturi conjugate, s-ar încetățeni, adică, adevărul că în complexul vieții muzicale mondiale școala românească este una din cele care se poate mîndri cu lucrări de prima mînă în aceste domenii. Și avînd în vedere că aici valorile sînt extrem de rare, geniul artistic românesc ar fi pus în lumină cu o tărie și o strălucire, pe care le așteptăm și le dorim cu toții.

ALFRED HOFFMAN

OPERA ROMÂNEASCĂ AZI

Opera românească concepută de compozitorii noştri în ultimele decenii este puternic ancorată în realitatea zilelor noastre. Cu alte cuvinte, se poate vorbi de *teme majore,* care au inspirat şi inspiră pe creatorii români de toate vîrstele, teme precum dragostea de ţară, trecutul de luptă al poporului nostru pentru independenţa naţională, pentru libertate şi dreptate socială, ideea păcii şi prieteniei între popoare, dragostea nobilă şi înălţătoare, munca desfăşurată într-un ritm trepidant, pentru edificarea lumii noi şi altele. În mare vorbind, se remarcă un *vibrant umanism, umanismul epocii noastre,* epocă în care au fost preluate — creator — străvechile sensuri ale culturii tracogreceşti, în virtutea cărora, omul este cea mai mare minune a pămîntului !

În acest context spiritual elevat putem vorbi de o adevărată dimensiune sonoră legată de tălmăcirea evenimentelor dramatice de la 23 August 1944, în discursuri muzicale de o expresivă simplitate, în care elemente ale folclorului românesc se îmbină armonios cu cele ale unui nou romantism componistic. Ne referim la operele *Fata cu garoafe* de Gheorghe Dumitrescu, la *Pădurea vulturilor* de Tudor Jarda, la *Trandafirii Doftanei* de Norbert Petri, la *Dreptul la dragoste* de Teodor Bratu. Cel ce vă vorbeşte a scris, sub acest raport, opera *Interogatoriul din zori,* pe un libret de Victor Bîrlădeanu.

Toate aceste drame muzicale relevă un stil accesibil şi uneori larg-accesibil, fapt pe care presa noastră l-a reliefat, arătînd că autorii lor şi-au propus a comunica direct cu publicul idei şi sentimente generoase ; dramatismul puternic al acestor opusuri cedează locul, în finaluri, unui limbaj sonor limpezit şi, de cele mai multe ori, de un emoţionant şi liniştitor colorit luminos.

Gheorghe Dumitrescu s-a afirmat în special în ramura operei istorice. În această privinţă merită a fi menţionate operele *Decebal, Ion Vodă cel Cumplit, Răscoala* şi *Vlad Ţepeş.* Este interesant felul cum creatorul combină teme muzicale ale folclorului vechi cu ale celui mai nou şi foarte nou. Limbajul presupune o simplă dar convingătoare viziune armonică modală — de cele mai multe ori pur diatonică, o polifonie cu elemente baroce şi o orchestraţie densă, ce tinde — cu precădere — spre monumental. Din toate acestea reiese că Gheorghe Dumitrescu poate fi socotit un remarcabil reprezentant al operei istorice româneşti, creatorul evidenţiind, pe de o parte, un puternic simţ al dialecticii discursului sonor, pe de altă parte, un lirism viril, mişcător.

Tot în contextul muzicii inspirate din teme istorice se înscriu şi operele lui Cornel Trăilescu, *Bălcescu* şi *Dragoste şi jertfă,* prima simbolizînd o emoţionantă evocare a eroului de excepţie din generaţia de aur de la 1848, cea de a doua, legată de epoca războiului de Independenţă, de la 1877. Dacă Gheorghe Dumitrescu atrage atenţia prin fiorul său dramatic, Cornel Trăilescu contrastează prin temperamentul lui mai liric ; şi unul şi altul se înscriu în orbita unui nou umanism, în care tradiţiile operei romantice sînt preluate cu succes, adaptîndu-se discursurilor sonore ale unei estetici angajate, în care ideea dragostei de ţară se conturează în mod deosebit. Cu un limbaj mai evoluat, prelungindu-se linia profund novatoare a teatrului liric contemporan — creat de Enescu, Bartók, Berg — au fost concepute două opere pline de forţă emoţională : *Zamolxe,* după Lucian Blaga, de Liviu Glodeanu şi *Trepte ale istoriei* de Mihai Moldovan.

Tot în aceste decenii s-au scris şi alte inspirate opere istorice ; ne referim la *Pană Lesnea Rusalim* de Paul Constantinescu, pe un libret de Victor Eftimiu, *Apus de soare* de Mansi Barberis, după piesa lui Barbu Delavrancea, *Stejarul din Borzeşti* de Teodor Bratu şi *Ecaterina Teodoroiu* de Emil Lerescu.

Pascal Bentoiu ne-a dăruit şi el compoziţii închinate teatrului liric — am numit operele *Amorul doctor,* după Moliére — o satiră subtilă la adresa unor îngustimi de spirit, *Jertfirea Iphigeniei* şi *Hamlet* — după Shakespeare. În prima operă se remarcă un original neoclasicism, o prelucrare personală a liniei Milhaud, Honegger, Prokofiev, de pe poziţia unui muzician autohton. În celelalte două opere, apartenenţa lor la şcoala românească, prin „alchimizarea" folclorului, este evidentă. Autorul pune sub un con de lumină moduri cromatice, ritmuri foarte variate, împerechieri aparte de timbruri, emancipîndu-se instrumentele de percuţie, precum şi elemente ale muzicii de bandă — „tape-music". Dacă *Jertfirea Iphigeniei* poate fi socotită *o primă operă românească radiofonică,* în care se evidenţiază ideea sacrificiului pentru a impune adevărul, în *Hamlet* se reliefează setea de cunoaştere a eroului şi critica acerbă a unei lumi crepusculare, cu alte cuvinte, se resimte ozonul proaspăt al ideilor renascentiste, în opoziţie cu ideile mistice şi obscurantiste ale unei anumite viziuni estetice din „lunga noapte medievală". Nu întîmplător, cele două opere au fost premiate în Italia, iar sub acest aspect se poate observa progresul remarcabil al teatrului liric românesc, care a cunoscut în noul profil de epocă izbînzi internaţionale notabile.

Tot pe linia valorificării marilor teme progresiste ale teatrului universal se înscriu şi operele lui Aurel Stroe : *Pacea* după Aristofan şi *Orestia* după Eschil. La acest profund autor se relevă metamorfozarea folclorului, într-un stil simplu, dar profund novator — moduri

ce tind spre o mare complexitate intonațională, asimetrii ritmice, policromii instrumentale etc. În prima operă, Aurel Stroe închină muzica sa păcii și prieteniei, în cea de a doua se poate vorbi de un nobil și adînc tragism, conceput de pe poziția unei estetici neoenesciene — sau altfel spus, în centrul acțiunii este omul, mai puternic decît destinul, în luptă cu forțele obscure, promovînd tot ceea ce este într-adevăr folositor societății în care viețuiește.

O problemă deschisă o constituie aceea a *operei inspirate din actualitatea dinamică pe care o trăim*, iar în această privință, dincolo de unele realizări, se cuvine a aminti și unele lipsuri cum ar fi schematismul unor librete, precum și persistența unor structuri simpliste și convenționale ale limbajului folosit de autorii respectivi. O mai strînsă și fecundă colaborare dintre compozitori și scriitori ar contribui sensibil la imprimarea unui plus de expresivitate și în acest atît de atrăgător domeniu muzical. O altă problemă nerezolvată o reprezintă *regia de operă*, iar sub acest raport ar trebui eliminate concepțiile vetuste, generatoare de spectacole neconvingătoare, care au îndepărtat în foarte mare măsură publicul nostru de acest gen.

Important este că există o mare varietate de teme, de stiluri, de sensibilități, dar totodată se poate distinge și o mare unitate, rezultantă firească a inspirației din folclor, toate acestea legate de o concepție marxistă despre lume și viață, urmărindu-se ca lumea Euterpei să devină *un mijloc de educație patriotică, un mijloc de a-l face pe om mai bun.*

DORU POPOVICI

PLEDOARIE PENTRU SPECTACOLUL DE OPERĂ ROMÂNEASCĂ

Parcurgerea, fie și fugară, a afișului teatrelor noastre de operă dezvăluie prezența cu totul insuficientă a creației originale. S-ar putea crede că acest capitol al repertoriului nu prezintă interes nici pentru teatre, nici pentru public. Și totuși, la nivel republican se fac eforturi notabile pentru reanimarea acestui interes, pentru ca opera românească să ocupe locul care i se cuvine, alături de celelalte genuri muzicale. Astfel, Direcția artelor din C.C.E.S. veghează ca, stagiune de stagiune, teatrele să-și înscrie în repertoriu un număr minim de titluri românești, din care, neapărat, una sau două premiere. Pe parcursul stagiunii însă efectul acestor măsuri se diluează treptat : premierele planificate nu se mai realizează decît parțial (sau deloc). Puține cîte sînt, ele trec neobservate, apoi spectacolul este programat din ce în ce mai rar (de regulă, în ajunul marilor sărbători naționale), pentru ca, în cele din urmă, să fie expediat la matineele duminicale, cu public asigurat (copii gălăgioși, militari etc.), dar — bineînțeles — indiferent.

Procedînd astfel, teatrele se achită doar formal de obligația promovării creației originale, fără ca — în fapt — să se asigure genului de operă o prezență reală în viața muzicală a țării. Să nu ne grăbim — noi, compozitorii — să arătăm cu degetul la posibilii vinovați : directorii, interpreții, critica muzicală sau publicul. În realitate este vorba de o situație mult mai complexă, în care fiecare, în parte, are dreptate : directorul are un plan de venituri și spectatori, singurul parametru după care îi este apreciată activitatea ; interpreții (în special cei de frunte) evită să fie distribuiți în lucrări care, în ciuda muncii depuse pentru însușirea lor, nu le aduc succesul de public cu care sînt obișnuiți ; despre critica muzicală nu e nevoie să vorbim, atît timp cît spațiul ce i se acordă în publicațiile noastre este ridicol de redus, neputîndu-se conta pe declanșarea unui curent de opinie în favoarea noilor lucrări ; cît despre publicul de operă — mai conservator decît cel al concertelor simfonice și camerale — el nu poate fi învinuit pentru faptul că rămîne indiferent (sau chiar ostil) față de un limbaj cu ale cărui elemente nu a avut cînd și unde să se familiarizeze.

De altfel, există o interdependență a acestor aspecte : astfel, programarea excesiv de prudentă a spectacolelor românești, ca și trecerea lor sub tăcere în presa zilnică, sînt — pentru spectatorul obișnuit — un posibil indiciu al valorii mai modeste a acestora.

Acesta și este, de fapt, reprosul care se aduce cel mai frecvent operei românești contemporane, atît din partea conducerilor de teatre, a interpreților, cît și a publicului. Reproș greu acceptabil, oricît de autocritici am vrea să fim. Și aceasta din mai multe motive :

1. Nu numai creația contemporană, dar nici operele românești din trecut (cu *Oedip* în frunte) nu se bucură, în timpul din urmă, de săli dacă nu pline, cel puțin decente.

2. Directorii de teatre, regizorii, interpreții nu cunosc decît foarte superficial creația originală de gen. În orice caz, nu au o privire de ansamblu, exhaustivă, asupra lucrărilor existente. Aceasta face ca acceptarea unei noi lucrări să fie — adeseori — efectul unui concurs de împrejurări : fie că lucrarea a fost impusă de către forurile de îndrumare, fie că tema ei este oportună pentru a marca un anume eveniment politic (și nu există altă lucrare la îndemînă), fie că teatrul a cedat insistențelor auto-

rului. În orice caz, greu se poate vorbi de o opțiune conștientă și responsabilă, în deplina cunoaștere a materialului existent, o opțiune care să angajeze plenar prestigiul artistic al instituției, al artiștilor care o compun. Acceptînd lucrarea din obligații de plan, la primele dificultăți de public teatrul abandonează lupta pentru impunerea ei, lăsînd să se înțeleagă — cel mai adesea — că vina o poartă muzica și autorul acesteia. Este de înțeles că, renunțînd la o povară acceptată nu din convingere, teatrul nu va suferi prea mult.

3. Spectacolele românești sînt atît de mult distanțate în timp unul de celălalt — și, în general, atît de puține în repertoriul fiecărui teatru — încît, dacă cineva ar dori să-și facă o idee despre creația originală de operă la un moment dat, să aibe niște termeni de comparație, ar fi nevoit să colinde 4—5 orașe, de-a lungul întregii stagiuni. Și nici atunci impresia nu va fi concludentă, deoarece unele titluri se repetă. Atunci, cu ce să comparăm lucrarea românească abia privită ? De unde să știm în ce măsură reprezintă ea un pas înainte sau un regres în creația de gen ? Așa cum sînt planificate în stagiune, titlurile românești — puține cîte sînt — se pierd cu totul într-un ocean de operă italiană și franceză, unde fiecare notă, fiecare scenă, fiecare personaj sînt de foarte multă vreme adînc ancorate în conștiința iubitorului de operă. Este o competiție inegală, în care rezultatul poate fi prevăzut din capul locului.

Așadar, asistăm la o îngrijorătoare discreditare a ideii de operă românească. Fie că o recunosc sau ba, premiera din creația originală devine un coșmar pentru directori, regizori, interpreți, dar mai ales pentru șefii contabili... In condițiile arătate, desigur, nu mai este loc pentru *convingerea* artistică autentică, singura în măsură să asigure supraviețuirea unei noi lucrări.

Nu este de mirare că, în ultimii 10—15 ani, compozitorii se decid tot mai anevoie să abordeze, din proprie inițiativă, genul de operă. Doar cu prețul unor comenzi speciale, pe teme prioritare, cu avansuri substanțiale și avînd montarea garantată, se mai scriu astăzi opere, în afară de cazurile rarisime, cînd compozitorul se încumetă să înfrunte, de unul singur, riscurile inerente (și atunci o face mai mult pentru propria-i plăcere și dintr-o necesitate interioară, decît scontînd pe un destin scenic favorabil, într-o perspectivă apropiată). Să nu uităm însă că, oricît de nobil și dezinteresat ar fi demersul de creație al unui asemenea compozitor, îl pîndește pericolul ca — privat fiind de contactul cu scena vie, cu interpreții cu publicul — să ajungă la soluții artistice valabile numai pentru el.

De unde trebuie începută reabilitarea spectacolului de operă românească ?

Sînt departe timpurile cînd publicul aplauda frenetic primele lucrări originale de operă (Caudella, Stephănescu), și aceasta nu numai decît datorită valorii lor intrinseci, ci pentru că erau ale noastre, *românești*. Nu la o asemenea atitudine, de bună seamă anacronică astăzi, ne gîndim, deși — poate — un ecou îndepărtat al entuziasmului vremurilor de pionierat nu ne-ar strica nici nouă.

Trebuie să se înțeleagă însă, de către toate părțile angrenate în acest proces — directori de teatre, regizori, dirijori, interpreți și, în ultimă analiză, chiar de către spectatori — că marile capodopere — pe care, pe bună dreptate, le așteaptă și ei, ca și noi — nu apar pe un teren viran. Este nevoie de o acumulare mai mult sau mai puțin îndelungată, cu reușite parțiale, ba chiar și cu inevitabile neîmpliniri, eșecuri, pentru a se „coace" condițiile unei depline maturități de creație, care să dea naștere lucrărilor majore, pe măsura timpurilor pe care le trăim și exigențelor cu care sîntem obișnuiți în alte domenii de activitate.

De fapt, terenul pe care lucrăm nu este chiar viran. Există o tradiție de operă românească, modestă e drept, dar nu într-atît pe cît sîntem deprinși s-o credem. Ea este, în cea mai mare parte, ignorată de cei care ar trebui s-o cunoască și s-o valorifice pe scenele noastre. Desigur, apărute într-o epocă în care opera italiană, franceză, germană atinseseră de mult apogeul, lucrările în cauză nu puteau pretinde să înfrunte, necondiționat, un asemenea context și nici să acționeze cu succes asupra gustului format deja (sau, mai curînd, „deformat") al spectatorului de operă. Ele conțin însă și astăzi, peste vreme, perle de autentică simțire românească și așteaptă doar mîna inspirată a regizorului devotat lor, capabil să le insufle o viață nouă, în condițiile tehnice ale scenei moderne.

Anii socialismului au deschis în fața compozitorilor de operă un vast panoramic de teme, una mai tentantă decît alta. Și nu puțini sînt cei care s-au lăsat, într-adevăr, seduși de perspectiva de a aborda o tematică nouă, sau pagini de istorie dintr-un unghi inedit, în fine, de a se adresa de pe scena de operă unui spectator nou, generos și receptiv. Aici au intervenit însă dificultăți noi. Cum ne vom adresa noului spectator, în ce limbaj ? Ce va înțelege spectatorul, format la muzica lui Verdi, Puccini, Bizet, Gounod, în cel mai bun caz — Wagner, dintr-o operă scrisă la nivelul mijloacelor de expresie ale deceniilor 7 sau 8 ? Dilema compozitorului care caută să fie înțeles de către cei cărora li se adresează, rămînînd în același timp fidel crezului artistic al generației din care face parte, este o dilemă dramatică, iar în cazul operei chiar mai mult decît în celelalte genuri, pentru că în teatrul de operă divorțul dintre repertoriul clasic-romantic și cel contemporan este mult mai pronunțat. Soluțiile extreme ale dilemei — pe de o parte, mimarea unui limbaj desuet, dar familiar publicului, pe de alta violentarea, desconsiderarea acestuia, indiferent de urmări — sînt deopotrivă inacceptabile (deși au fost utilizate,

nu o dată). Între aceste extreme există însă o infinitate de nuanţe, de trepte intermediare, între care creatorul autentic este chemat să opteze lucid şi să ne convingă de necesitatea opţiunii sale.

Dar pentru toate acestea e nevoie de timp şi mai e nevoie de disponibilitatea la experiment a tuturor factorilor implicaţi. Da, ştim, experimentul în operă costă mai mult decît în alte genuri muzicale, dar actul de cultură pe care scontăm ca rezultat al unui asemenea experiment merită, pe deplin, această investiţie (de bani, de muncă, de entuziasm). Că marile realizări sînt de aşteptat numai acolo unde se experimentează intens a fost înţeles — mai mult sau mai puţin tacit — într-un alt domeniu artistic, în cinematografie, deşi — după cum bine se ştie — producţia unui film e mult mai costisitoare decît montarea unei opere.

Desigur, nu pledăm pentru transformarea teatrelor noastre de operă — şi aşa împovărate de sarcini complexe — în piste de încercare pentru tot felul de experimente componistice. Însă compozitorilor care dovedesc seriozitate şi răspundere în cele ce fac trebuie să li se dea şansa contactului cu scena, cu interpreţii, cu publicul.

Experimentul are nevoie de conlucrarea efectivă a tuturor participanţilor : compozitor, direcţie, regie, dirijor, cîntăreţi, instrumentişti, scenarist. Fiecare are de învăţat de la ceilalţi. În condiţii de blazare, neîncredere şi suspiciune nu se poate realiza nimic viabil. Este nevoie de o apropiere *reală* între autori şi teatre : pe de o parte — informarea la zi a teatrelor asupra creaţiei originale, pe de alta — familiarizarea compozitorilor cu problemele specifice spectacolului de operă, cu toate implicaţiile sale. Atunci vor dispărea, probabil, suspiciunile şi acuzaţiile reciproce.

Un preţios sprijin pentru teatre îl constituie fondul creat la C.C.E.S. pentru copierea materialului de orchestră al operelor noi. Un şi mai urgent aport l-ar aduce Uniunea Compozitorilor prin finanţarea unor înregistrări de lucru, cu cîntăreţi şi pian, care să servească drept material documentar pentru conducerile teatrelor. Numai în condiţiile unei informări complete şi concludente se pot lua decizii judicioase, privind viitoarele premiere.

Totodată trebuie foarte serios regîndită politica de repertoriu universal a teatrelor noastre de operă. Prin limitarea acestuia la secolul al XIX-lea şi primii ani ai sec. XX, atît publicul, cît şi interpreţii se formează unilateral, rămînînd văduviţi de posibilitatea unei apropieri de problematica muzicii contemporane. Ceaikovski şi Puccini nu pot avea semnificaţia „ultimului cuvînt" în materie de operă. Pînă şi Wagner e „pasăre rară" pe scenele noastre. Debussy, Richard Strauss, Prokofiev au dispărut de mulţi ani din repertoriu, ca să nu mai vorbim de cei contemporani. Există, desigur, probleme valutare delicate, dar nu fără soluţii. În orice caz, trebuie să se înţeleagă, *la toate nivelurile*, că abordarea cu seriozitate a spectacolului contemporan de operă românească nu se va putea realiza în afara unei pregătiri prealabile a interpreţilor şi spectatorilor, a familiarizării cu limbajul şi tehnica operei secolului XX. Numai aşa, într-un asemenea context, lucrările noastre se vor situa între puncte reale de referinţă, fiind posibile şi utile orice comparaţii.

Mult ar putea ajuta în acest proces critica de specialitate. Fiecare premieră ar trebui pregătită cu săptămîni înainte, nu numai *anunţată* în presă, ci *prezentată* cu talent şi pasiune. Fiecare premieră ar trebui să suscite nu una, ci un flux de cronici (şi nu neapărat laudative toate). Lucrările să fie supuse unor aprecieri diferenţiate, din puncte de vedere diferite. Însăşi diversitatea opiniilor critice ar stimula interesul spectatorului.

Şi, bineînţeles, să nu se renunţe la spectacol după primele 2—3 seri ! Programarea înţeleaptă, persistentă, susţinută cu convingere şi încredere, însoţită de un aparat publicitar adecvat (să nu ne temem de reclamă !), va întări spectatorul în aşteptarea unui spectacol bun. O distribuţie de prim rang va contribui, negreşit, la popularitatea acestuia.

Comparînd situaţia cu cea din alte ţări — ne referim la ţările socialiste, unde, ca şi la noi, promovarea creaţiei originale este o problemă de stat — nu se poate să nu sesizăm o izbitoare deosebire, dacă nu în calitatea însăşi a lucrărilor, atunci în atitudinea faţă de ele. Premierele cu opere originale sînt mai frecvente, în jurul lor se face un mare tapaj publicitar (pe care nu toate lucrările îl merită !), programarea spectacolelor de după premieră e mult mai asiduă, chiar dacă nu întotdeauna se soldează cu săli pline. Noile spectacole sînt filmate, înregistrate pe disc, tipărite în partitură, şi toate acestea la foarte scurt timp de la premieră. Despre ele se scrie copios, nu numai în presa de specialitate, ci şi în cea cotidiană, se comentează în fel şi chip, se organizează mese rotunde, spectacole închise, rezervate presei, scriitorilor, artiştilor plastici, într-un cuvînt — premiera are toate însemnele unui eveniment. Şi aceasta — repet — cu lucrări uneori mult mai modeste decît ale noastre şi cu cîntăreţi incomparabil mai puţin dotaţi vocal faţă de ai noştri. Pe cînd, aşadar, *premiere-eveniment* şi la noi ?

SERGIU SARCHIZOV

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

CENACLURI

Plenara Comitetului de conducere al Uniunii compozitorilor — din 23 iunie — a dezbătut, pe baza referatelor prezentate de Corneliu Dan Georgescu, Ştefan Niculescu şi Viorel Cosma, unele aspecte privind activitatea tinerilor compozitori şi muzicologi.

Ambasada Republicii Democrate Germane a donat Uniunii compozitorilor un fond de discuri cuprinzînd muzică contemporană din RD.G. şi de cărţi de muzicologie, în cadrul unei întîlniri care a avut loc la sediul Uniunii compozitorilor. Din delegaţie au făcut parte Siegfried Bock, ambasadorul Republicii Democrate Germane la Bucureşti, Günther Riegler, ataşat cultural şi Josef Griffaton, director în Direcţia pentru teatre şi orchestre din Ministerul culturii, de la Berlin. Din partea Uniunii compozitorilor, au fost prezenţi Petre Brâncuşi, preşedintele Uniunii compozitorilor, Zeno Vancea, vicepreşedinte, Wilhelm Berger şi Vasile Tomescu, secretari. CERCURILE DE „PRIETENI AI MUZICII". La Clubul uzinelor „23 August" s-au închis cursurile universităţii cultural-ştiinţifice şi de educaţie muzicală şi activitatea cercului de prieteni ai muzicii cu conferinţa avînd ca temă *Muzica — o permanenţă a vieţii noastre contemporane* susţinută de muzicologii dr. Vasile Tomescu şi Eugen Pricope. Şi-au dat concursul studenţi de la clasele de canto ale Conservatorului „C. Porumbescu". Cu tema *Succese de prestigiu ale artei interpretative româneşti în ţară şi peste hotare* şi-a încheiat activitatea din cadrul stagiunii 1979—1980 cercul de prieteni ai muzicii de la uzinele „Griviţa roşie". La Întreprinderea de mecanică fină, George Derieţeanu a prezentat prietenilor muzicii referatul *Muzica populară — izvor de inspiraţie în creaţia românească contemporană*. La uzinele Vulcan a luat fiinţă un cerc de prieteni ai muzicii, îndrumat de Uniunea compozitorilor. Cu acest prilej, un grup de compozitori şi muzicologi a vizitat cîteva secţii ale amplei platforme de care dispune uzina. Gazdele au oferit apoi un spectacol realizat de Brigada artistică (laureată a festivalului naţional „Cîntarea României") şi de formaţia de muzică uşoară a Uzinei. Şi-au dat concursul, în acelaşi cadru, solişti ai Operei Române şi ai Teatrului de Operetă. Spectacolul a fost urmat de discuţii în cadrul cărora „amicii operetei" de aici au adresat muzicienilor întrebări legate de accesibilitatea muzicii contemporane de operă, de montarea modernă a spectacolului de operă şi operetă de existenţa aşa-numitei „crize a operei", subliniind necesitatea unei educaţii a publicului în această direcţie.

VIZITE DE DOCUMENTARE

În perioada 15—30 iunie, numeroşi compozitori şi muzicologi s-au întîlnit cu oameni ai muncii şi artişti amatori din judeţele Vrancea şi Hunedoara. Astfel, la Focşani, după vizitarea platformei industriale, mai multe formaţii corale locale precum şi solişti instrumentişti au oferit oaspeţilor un concert pe scena Casei de cultură din localitate. Discuţiile care au urmat, între reprezentanţii Uniunii compozitorilor şi profesori de muzică, responsabili ai formaţiilor artistice din judeţ au avut rezultate rodnice, compozitorii, angajîndu-se, cu această ocazie, în realizarea unor lucrări cu tematică actuală, inspirate din folclorul judeţului Vrancea şi legate totodată de specificul structural al formaţiilor de aici. La Casa de cultură din Panciu, compozitorii au asistat la o trecere în revistă a formaţiilor din judeţul Vrancea.

Vizita de documentare în judeţul Hunedoara a avut ca principale obiective combinatul Siderurgic Hunedoara, contactul cu oamenii muncii de aici ca şi cu instructorii diferitelor formaţii artistice de amatori hunedorene. În acelaşi context au avut loc întîlniri cu dirijorii unor ansambluri din oraşele Deva şi Orăştie.

ACTIVITATEA ÎN FILIALE ŞI CENACLURILE DIN ŢARĂ

CLUJ-NAPOCA. Cenaclurile de creaţie au dezbătut lucrări ale compozitorilor clujeni : Vasile Herman — *Trio de coarde cu pian*, Peter Vermesy — *Cvartet*, Valentin Timaru — *Cinci lieduri pe versuri de Ana Blandiana*. Cenaclul din ziua de 9 iunie a fost consacrat studenţilor anului IV de la secţia de muzicologie a Conservatorului „G. Dima". 16 iunie — închiderea ciclului de cenacluri şi retrospectiva asupra activităţii desfăşurate în cadrul filialei din octombrie 1979 pînă în iunie 1980.

TIMIŞOARA. Continuitatea culturii muzicale româneşti pe teritoriul ţării noastre a constituit tema simpozionului de muzicologie organizat în cadrul festivalului „Timişoara muzicală", în cadrul căruia au susţinut referate Emilia Comişel, Gheorghe Firca, Ianca Staicovici, Mihaela Marinescu. În cadrul planului de acţiuni privind îndrumarea mişcării de amatori, a avut loc o vizită de documentare la Întreprinderea Metalurgică Timişoara unde a fost discutată situaţia formaţiilor artistice de amatori ale Uzinei, stabilindu-se totodată modalităţi de colaborare cu membrii filialei Uniunii compozitorilor pe

tărîmul inițierii muzicale. În aceeași sferă de activități s-a înscris deplasarea unui grup de compozitori și muzicologi timișoreni la C.A.P. Ghiroda Veche. Programul artistic realizat de formațiile de amatori locale a constituit cadrul unui util dialog privind probleme de repertoriu și interpretare.

CRAIOVA. În cadrul cenaclului de creație au fost prezentate și analizate două noi lucrări : *Sarmizegetusa dacică — vatră milenară* pentru cor mixt, recitator și percuție de Boris Chelaru și *Suita pentru vioară solo* de Dan Ionescu. Luni 26 mai, corul Filarmonicii „Oltenia", dirijat de Alexandru Racu, a prezentat un program alcătuit din lucrări aparținînd membrilor cenaclului : Boris Chelaru, Gheorghe Stănescu, Alexandru Racu, Marian Didu și Dan Ionescu. Au prezentat muzicologul dr. Vasile Tomescu și compozitorul Dumitru Capoianu.

NOI LUCRĂRI LA BIROURILE DE SECȚIE ALE UNIUNII COMPOZITORILOR

MUZICĂ CORALĂ : *Cînd spunem Ceaușescu, noi spunem România* de Sergiu Eremia, pe versuri de Victor Tulbure ; *Avem pe lume un conducător* și *Noi, comuniștii* de George Grigoriu, ambele pe versuri de Victor Tulbure ; *Aici de 2050 de ani* de Teodor Bratu, pe versuri proprii ; *Există un partid aici în Carpați* de Marius Țeicu, pe versuri de Victor Tulbure ; *Tot ce-au visat strămoșii* și *Jurămîntul de unire al lui Burebista* de Cornel Trăilescu, pe versuri de Victor Tulbure ; *Niciodată n-a fost patria mai frumoasă* de Dan Voiculescu, pe versuri de Mara Nicoară.

MUZICĂ SIMFONICĂ ȘI DE CAMERĂ : Zeno Vancea — *Cvartetul de coarde nr. 8* ; Ștefan Niculescu — *Simfonia „Opus Dacicus"* ; Lucian Mețianu — *Simfonia a II-a* ; Doru Popovici — *Pastorale bănățene* ; Mircea Istrate — *Eroic '77*, poem simfonic ; Mircea Chiriac — *Cvartet de coarde nr. 3* ; Dan Constantinescu — *Concert pentru harpă, clavecin și instrumente de suflat* ; Czako Adam — *7 mikroludii* și cantata *Columna unui popor viteaz*, pe versuri de Angel Cârstea ; Mihai Brediceanu : *Etude for ballet in polytempi*, muzica pentru filmul „Polytempi ballet I", *Choral interpolé* și *A different drummer, Double jeu* ; Vasile Timiș — *Fantasme*, pentru suflători ; Adrian Iorgulescu — *Moșii*, cantată după Caragiale ; Viorel Munteanu — *Glasurile Putnei* ; Șerban Nichifor — *Sinfonie* ; Mihai Damian — *Cvartet de coarde* ; Dan Bălan — *Ipostaze contrapunctice pe teme maramureșene pentru două viori și percuție* ; Sorin Lerescu — *Pianocanto* ; Aurel Barbu — *Cvartet de coarde nr. 1* ; Gheorghe Stănescu — *Trio pentru oboi, clarinet și fagot* ; Alexandru Racu — *Mic trio în stil clasic* (oboi, clarinet și fagot) ; Dan Ionescu — *Suita pentru vioară solo* ; Remus Rizescu — *Adagio pentru cvartet de coarde.*

PREMIERĂ EDITORIALĂ

În ultima vreme, Editura muzicală a realizat cîteva interesante „lansări de cărți" în cadrul Magazinului „Muzica". Astfel, marți 24 iunie 1980, a fost lansată cartea *Folclor muzical din Scorniceşti* de Elisabeta Moldoveanu. În audiența unui mare și variat număr de cititori, Titus Moisescu, director al Editurii muzicale, a scos în evidență importanța tipăririi cărților de folclor, fie ele colecții sau mari monografii folclorice regionale — care adună și conservă, în cuprinsul lor, creația muzicală populară românească —, fie studii și cercetări de specialitate, necesare înțelegerii fenomenului etnomuzicologic românesc. Referindu-se la monografia Elisabetei Moldoveanu, Titus Moisescu — care a fost, de altfel, și redactorul cărții — a reliefat faptul că lucrarea prezintă un mare interes științific și artistic, determinat nu numai de bogatul și interesantul conținut al cîntecelor sau de problematica pe care o ridică autoarea în studiul său introductiv, ci și de caracteristicile acestei zone folclorice, zonă ce face legătura între munte, cîmpia Dunării și Oltenia. Tot cu acest prilej, Titus Moisescu a făcut cunoscut cititorilor faptul că în curînd se va trece la editarea marii Colecții naționale de folclor, inițiată și patronată de Institutul de etnologie și dialectologie și care va fi tipărită de Editura muzicală.

În continuare, muzicologul Viorel Cosma a reliefat, la rîndu-i, valoarea științifică și artistică a cărții, aspectul ei grafic plăcut, precum și activitatea polivalentă a autoarei, aceea de cercetător la Institutul de etnologie și dialectologie, de interpretă de muzică populară și clasică, de autoare a unor monografii folclorice importante și a unor studii de specialitate pertinente, de compozitoare etc.

În încheiere, Elisabeta Moldoveanu a evocat impresiile și etapele mai importante legate de realizarea cărții *Folclor muzical din Scorniceşti* — aducînd mulțumiri tuturor celor care au sprijinit-o în munca de elaborare și tipărire a lucrării. Pentru a scoate și mai mult în evidență interesantul folclor muzical din această zonă, Elisabeta Moldoveanu a prezentat, în interpretarea actorilor Mihnea Moisescu și Paul Nadolschi de la Teatrul Nottara, cîteva balade specifice zonei, remarcabile din punct de vedere al construcției și expresiei artistice.

NOUTĂȚI DISCOGRAFICE

GEORGE ENESCU — *Suita nr. 3 pentru pian op. 18. Preludiu și fugă.* Interpretează Aurora Ienei (ST—ECE 01643).

LIEDURI DE COMPOZITORI ROMÂNI. DORU POPOVICI — *Suita bacoviană op. 2 nr. 2* ; și *Trei cîntece pentru soprană și pian op. 16* ; NICOLAE COMAN — *Metamorfozele cerului, Iarba, Terra mater.* Interpretează Dan Iordăchescu, Emilia Petrescu, Virginia Manu, Gheorghe Crăsnaru. La pian — Viorica Cojocaru, Martha Joja, Lavinia Tomulescu-Coman. La clarinet — Florian Popa (ST—ECE 01647)

ȘTEFAN NICULESCU — *Ison I*, pentru grup instrumental ; *Echos*, pentru vioară solo ; *Ison II*, pentru grup instrumental. Interpretează formația „Ars

Nova" dirijor Cornel Țăranu, formația instrumentală dirijată de Cristian Brâncuși, Avy Abramovici — vioară solo (ST—ECE 01692)

HECTOR BERLIOZ — *Simfonia fantastică, op. 14.* Interpretează orchestra simfonică din Bamberg, dirijor Ionel Perlea (licență „Symphony Tone Productions" — Elveția) ST ECE 01649

JOHANN SEBASTIAN BACH — *Integrala Concertelor brandemburgice.* Interpretează formația „I musici", înregistrare „Philips", orchestra „Gewandhaus" din Leipzig, dirijor Heinz Bongartz (STM—ECE 0672, 0686, 0688)

WOLFGANG AMADEUS MOZART — *Serenada nr. 9 în Re major, KV 320, „Posthornserenade" ; Serenada nr. 6 în Re major KV 239, „Serenata notturna".* Interpretează orchestra de cameră a Festivalului de la Viena, dirijor Wilfried Boettcher (Licență „Symphony Tone Productions" — Elveția) ST—ECE 01701

EMIL LERESCU — *Peneș Curcanul,* operă baladă într-un act pe libret după Vasile Alecsandri. Soliști : Gheorghe Crăsnaru, Rodica Mitrică, Florin Diaconescu, Emil Iurașcu, George Lambrache, Dan Zancu, Cornel Stavru, Marcel Anghelescu, Pompei Hărășteanu, Nicolae Andreescu, Adrian Ștefănescu și Gherda Radler. Acompaniază Corul și Orchestra Radioteleviziunii. Dirijor : Carol Litvin (ST—ECE 01509)

GIACCOMO PUCCINI — *Madame Butterfly.* Înregistrare integrală. În distribuție : Eugenia Moldoveanu, Emil Gherman, Mihaela Agachi, Eduard Tumagenian.

Acompaniază Orchestra Filarmonicii din Satu Mare, dirijor Paul Popescu. Maestru de cor Florentin Mihăescu (ST—ECE 01651, 01652, 01653)

SERIA „INTERPREȚI AI SCENEI LIRICE ROMÂNEȘTI". LEONARD — Arii celebre din operete, tangouri. Înregistrări recondiționate (ECE 01706).

ARII DIN OPERETE de J. Strauss, Millöcker, Löewe, Bernstein, Suppé, Lopez etc. Interpretează MIHAELA MIJEA și DORIN TEODORESCU.

ȘOIMI AI PATRIEI, VENIȚI ! Discul cuprinde lucrări de Laurențiu Profeta, Gheorghe Bazavan, Vasile Timiș, Ioan Alexandrescu etc. Interpretează Corul Școlii generale nr. 4, dirijor Claudiu Negulescu (ST—EXE 01709)

SFINX — Din nou acasă, Zmeul, Fetele albine (45 —ST—EDC 10680)

MELODII... MELODII". Șlagăre de Ion Cristinoiu, Vasile Veselovschi, Marius Țeicu, Dan Beizadea, Liviu Tudan, Marcel Dragomir, Nicolae Kirculescu, Ștefan Kardoș, Temistocle Popa, Camelia Dăscălescu. Cîntă : Aurelian Andreescu, Grupul „Expres", Ricky Dandel, Eva Kiss, Dan Spătaru, Ștefan Bănică și alții.

INTERVIU CU PAUL PATTERSON

În luna mai, compozitorul englez Paul Patterson a fost pentru cîteva zile oaspetele capitalei, asistînd la prima audiție bucureșteană a concertului său pentru clarinet, interpretat de Aurelian Octav Popa și formația „Quodlibet musicum". Cu această ocazie publicul bucureștean a putut face cunoștință cu muzica unui compozitor britanic din tînăra generație. (Paul Patterson s-a născut în 1947), care s-a și afirmat pe plan mondial, devenind o personalitate a vieții muzicale londoneze, atît prin creația sa cît și prin susținuta activitate de profesor și promotor al muzicii contemporane.

Paul Patterson deține funcții de răspundere în principalele instituții muzicale britanice : Director la *Contemporary Music* și profesor de compoziție la *Royal Academy of Music,* la Universitatea din Warwick, fiind de asemenea ales în comitetul executiv de conducere la *Society for the Promotion of New Music* și la *Mc Naghten Concerts.* Compozițiile sale — cum sînt *Concertul pt. clarinet, Concertul pt. corn, Requiemul, Cracowian counterpoints* — s-au bucurat de aprecierea publicului în mai multe orașe ale lumii : Budapesta, Köln, Lausanne, Paris, New York, Stockholm, Vancouver, Varșovia etc. Prima audiție de la București adaugă încă un succes pe lista celor menționate. Dar Paul Patterson nu a venit la București numai pentru acest concert, ci și pentru a cunoaște mai îndeaproape muzica românească contemporană, pentru a lua legătura cu creatorii români, în dorința unei colaborări, în sensul cunoașterii și difuzării creațiilor muzicale contemporane valoroase ale celor două popoare. Între vizitele întreprinse și convorbirile avute în cadrul unor instituții muzicale bucureștene, cu muzicienii noștri, Paul Patterson s-a întîlnit la Uniunea Compozitorilor din R.S.R. cu un grup de compozitori, purtînd o discuție amicală și fructuoasă. La încheierea vizitei, compozitorul Paul Patterson a avut amabilitatea să răspundă interviului solicitat de revista *Muzica.*

— Cartea dvs. de vizită vă recomandă drept un fervent susținător al muzicii contemporane, dar în primul rînd sînteți chiar dvs. compozitor, iar lucrările dvs. sînt cîntate cu succes în diferite țări ale lumii. Care este „secretul" ?

— Nu poate fi vorba de un secret, ci de un crez artistic, de o muncă de creație minuțioasă, care trebuie să fie însă originală, spontană, să reflecte personalitatea creatorului. În muzica mea nu caut să urmez niște tendințe comune ci să-mi reflectez propria-mi personalitate. Spontaneitatea mă caracterizează și sper ca și muzica mea să fie spontană și originală. O caracteristică stilistică, tehnică, nu vă pot da ; fiecare piesă este diferită de celelalte. Prefer însă motive tematice foarte mici. Aceste fragmente melodice se extind și se transformă într-o formă melodică amplă. Preocuparea mea principală este simplitatea, iar o lucrare — deși nu mai pare simplă în ansamblul ei — se bazează pe elemente structurale foarte simple. Pentru interpret pare a fi un studiu de interpretare, de școală, care explorează și exploatează toate posibilitățile instrumentale în amănunt, în forma amplă a ansamblului însă se vădește complexitatea. Așa se întîmplă și în *Concertul pt. clarinet* pe care l-ați ascultat interpretat excelent de clarinetistul Aurelian Octav Popa.

— Vă considerați un compozitor avangardist ?

— Nu, nu mă consider un compozitor avangardist. Eu doar prelucrez elemente avangardiste, simplificîndu-le și aducîndu-le la o unitate cu muzica cla-

sică ; caut să le echilibrez pe acestea într-o muzică contemporană fără stridențe.

— *Aderați la vreunul din curentele contemporane ?*

— Nu am admirație pentru curente, pentru tendințe comune, de grup. Admir personale originale, care compun o muzică originală, personalitățile : Penderecki, Lutoslawski...

— *Întîlnirea dvs. cu personalitățile școlii muzicale poloneze contemporane este cunoscută.*

— Da. Am fost de 9 ori în Polonia, la concursuri și festivaluri, am studiat cu Penderecki. Am cunoscut muzica poloneză și ansamblurile de acolo și am contribuit la cunoașterea lor de către publicul englez. Același lucru aș dori să-l pot face și pentru muzica românească.

— *Admirați școala componistică poloneză pentru că o considerați cea mai bună la ora actuală în tendințele muzicii contemporane ?*

— Nu cea mai bună, dar interesantă.

— *Ați avut ocazia să audiați muzica unor compozitori români contemporani înainte de a vizita România, dar mai ales acum, cînd ați venit în contact direct cu viața muzicală românească. Ce părere aveți de aceasta, cum o încadrați în mișcarea componistică mondială ?*

— În contextul muzicii contemporane, muzica românească are foarte multă căldură, multe elemente de comunicare. Este mai bună decît în multe alte țări. În anumite limite, tehnica de compoziție este generală, dar în ceea ce privesc elementele de structură, ele derivă din particularitățile de limbă și origine a țării căreia îi aparțin, specific fiind folclorul. Aceasta ar fi particularitatea muzicii dvs. ; acest folclor apare ca o coordonată de bază în structura cea mai intimă a creației compozitorilor români.

— *Din lucrările audiate care v-au reținut atenția în mod deosebit ?*

Nu am avut timpul să ascult prea multe lucrări, plec de la dvs. cu partituri și discuri care îmi vor completa imaginea actuală asupra muzicii contemporane românești. Din lucrările audiate pînă acum am remarcat : *Ison I și II* de Ștefan Niculescu, *Obîrșii* de Mihai Moldovan ; *Ritual pentru setea pămîntului* de Myriam Marbe, *Clepsidrele* și *Muzeul muzicii* de Anatol Vieru. Desigur că mai sînt și altele. Am ales partituri potrivite pentru a fi interpretate de ansamblul *Lontano* din Londra, care deși este constituit din studenții conservatorului se ridică la nivelul celor mai bune formații profesioniste, realizînd și foarte multe înregistrări. Cunosc bine gustul publicului din străinătate și am ales lucrările românești în acest sens. Sper să pot întreprinde o serie de concerte care să facă la fel de cunoscută muzica românească contemporană publicului din Anglia, pe cît am reușit cu muzica poloneză.

— *Acum, la încheierea vizitei dvs. în București și a interviului nostru, cu ce impresii vă despărțiți de muzicienii și publicul românesc ?*

— Plec cu o impresie foarte frumoasă, atît asupra muzicii românești — de a cărei comunicare expresivă mă simt pătruns, cît și asupra compozitorilor — foarte mulți și foarte buni, a interpreților — de înaltă clasă și a publicului — cald și receptiv. Plec cu dorința de a reveni și mai ales cu dorința de a colabora cît mai strîns în interesul muzicii și al popoarelor noastre iubitoare de frumos.

MIHAELA MARINESCU

Considerații privind concepția componistică a lui Zeno Vancea cu referire la raportul intuiție-rațiune în „Sonata pentru orgă și orchestră de coarde"

HORIA ȘURIANU

„Un lung lanț leagă pe vechii tradiționaliști de cei mai îndrăzneți novatori : aceștia însă disprețuiesc sus și tare pe înaintașii lor, pentru ca să ascundă astfel sub puțin praf verigile lanțurilor care le rănesc gleznele..." [1]. Creația compozitorului Zeno Vancea, deși novatoare și îndrăzneață, nu se vrea ascunsă, din contră, apare ca o carte deschisă, ca o apă limpede izvorîtă din imensa grădină muzicală europeană. Mai precis, ea pornește dinainte de Renaștere, se șlefuiește în tradiționala școală vieneză, se perfecționează alături de neo-clasicism și trăiește, se dezvoltă și se afirmă ajungînd la maturitate prin explorarea coordonatelor melodiei și utilizarea tehnicii contrapunctice. Crezul în puterea melodiei, în expresivitatea ei, a fost în primele opus-uri, și poarta de intrare pe tărîmul folclorului românesc. Muzica polifonică europeană, la care a aderat compozitorul, își găsește aici un teren prielnic de joncțiune, mai ales în sfera expresivității liniilor melodice. Vorbind despre polifonie, compozitorul arată că : „Deosebirile «naționale» se vor manifesta o dată cu stăpînirea deplină a tehnicii contrapunctice, îndeosebi în conținutul expresiv al compozițiilor polifone".[2]

Adept al scriiturii contrapunctice, admirator al preclasicismului și tehnicii neo-clasice, cu unele afinități pentru școala lui Max Reger, despre care afirmă că era „intens îmbibat de cromatism" [3], Zeno Vancea se apropie, prin conducerea lineară a vocilor și organizarea liber „serială" a materialului sonor, de creația hindemithiană.

Înclinat totodată și spre lumea modală (scara cromatică fiind considerată un mod în care nu se impun restricții — de aici și „serialismul liber" foarte apropiat de dodecafonism), creația compozitorului Zeno Vancea este strîns legată în primele lucrări, după cum arătam, de folclor. Prin construcția melodiilor care sînt dominate de cele două „semne" distinctive : unitatea și expresivitatea despre care compozitorul vorbește într-un studiu consacrat melodiei, fiind convins de faptul că melodia este „esența însăși a muzicii" [4], Zeno Vancea sondează bogăția expresivă a folclorului nostru, construind și suprapunînd, printr-o tehnică contrapunctică avansată și ingenioasă, melodii de o bogată varietate ritmică, în diferite combinații de moduri, cu intonații de largă respirație, apropiindu-se astfel de vestitul „cîntec lung" din folclor, melodii în care caracterul de doină sau baladă se remarcă prin fluctuațiile de tempo, ajungîndu-se pînă la „parlando rubato", specific baladei. Toate acestea le găsim cu preponderență în *Cvartetul nr. 2*, unde puritatea folclorului se dezvăluie deplin. Dacă ne gîndim la caracterul epic, la atmosfera nostalgică de dor, la candoarea cîntecului de leagăn din partea a IV-a, la varietatea cadențelor sau la temele caracteristice folclorului bănățean din partea a V-a, vom observa că aici „se întrepătrund cele mai diverse sensuri din sfera modală, de la caracterul melancolic interiorizat al doinei, la strălucirea jocului, sau de la arhaismul unei scări tetracordice, la modul ionic, cu ecou în sfera tonală" [5] și că, asemenea lui Bartók, Zeno Vancea demonstrează capacitatea folclorului de a exista în formele sau genurile muzicale tradiționale și astfel „încadrează acest univers expresiv românesc în forme clasice pe care le modelează cu măiestrie, adaptîndu-le la conținutul muzical modal" [6].

Abstractizarea materialului sonor se produce prin amplificarea scriiturii polifone. *Cvartetul nr. 4*, în special, este mărturie în acest sens. Deși dodecafonia, provenită dintr-un modalism intens cromatizat, va duce la unele tensiuni sonore vecine cu stările dramatice, linearismul interiorizat, conținutul intim al melodiilor și individualizarea desenelor melodice care apar în spații largi, vor rămîne o caracteristică a întregii creații. Crezul în expresivitatea acestor linii melodice este sacrosanct și constituie o moștenire culturală pornită din Renaștere. „Artificiile contrapunctice ale școlii franco-flamande nu au constituit un scop în sine, ci acestea serveau drept mijloc de a asigura coeziunea formei, pe temeiul căreia melodiile suprapuse puteau să-și îndeplinească funcția lor expresivă" [7].

[1] Arthur Honegger — *Sînt compozitor* — Editura muzicală, Buc. 1966, pag. 107.

[2] Zeno Vancea — *Despre polifonie* — Revista „Muzica" nr. 6, iunie, 1966.

[3] Idem.

[4] Zeno Vancea — *Despre melodie* — Revista „Muzica" nr. 4, aprilie, 1973.

[5] Doina Jucu — *Însemnări despre Cvartetele de Zeno Vancea* — Revista „Muzica" nr. 2, februarie, 1974.

Aceasta este una din ideile de prim ordin care stă la temeliile creaţiei lui Zeno Vancea, compozitor de o mare consecvenţă stilistică, cu un crez artistic demn de admirat. Spunem acest lucru, deoarece ascultînd şi analizînd una din ultimele sale creaţii, şi anume *Sonata pentru orgă şi orchestră de coarde,* ne dăm seama de soliditatea viziunii componistice, de seriozitatea cu care îşi construieşte propria creaţie şi slujeşte arta muzicală.

Rod al unei vaste experienţe estetice, *Sonata pentru orgă şi orchestră de coarde* rămîne mărturie a puterii intuiţiei, ca atîtea alte creaţii ale compozitorului. De aceea, cu atît mai interesantă ni se dezvăluie o incursiune în sferele intuitivului în raport cu cele ale raţionalului, cu cît intuiţia pare predominantă în conceperea acestei lucrări, fapt ce ne-a determinat să purcedem la o analiză privind raportul intuiţie-raţiune, raport oarecum mascat la primul contact cu creaţia compozitorului, dar deosebit de ingenios şi, în mare măsură, hotărîtor în elaborarea ei, privit mai în adîncul structurilor muzicale. Desigur, nu ne putem angaja la estimarea valorii precumpănitoare a raportului intuiţie-raţiune într-o operă de artă, în schimb, depistarea a ceea ce înseamnă raţional într-o lucrare, deci ţinînd de o anumită organizare controlabilă din punct de vedere al unei analize muzicologice, raportul intuiţie-raţiune apare mai conturat, ştiindu-se oarecum contribuţia raţionalului. Deci, în încercarea noastră de a sonda zonele raţionalului, nu vom mai insista asupra motivelor, temelor muzicale etc., pentru a depista în final cunoscuta formă de sonată ; vom folosi elementele şi parametrii muzicali pentru evidenţierea raportului intuiţie-raţiune, care are implicaţii adînci în planul esteticului, urmărind puterea de organizare internă a acestora.

Compozitorul Zeno Vancea, vorbind despre această lucrare, mi-a mărturisit că primordială în conceperea şi elaborarea ei a fost intuiţia. Or, raportul intuiţie-raţiune este evident chiar de la prima audiţie, lucrarea dezvăluind un travaliu de minuţie care trădează un sistem laborios. Respectăm şi adoptăm declaraţia autorului, subliniind totuşi în demonstraţia noastră că la receptarea şi analiza unei lucrări, integrată într-un sistem componistic închegat, intuiţia face corp comun cu raţiunea, condiţionîndu-se, astfel că exclusivist-intuiţionistul, fără să vrea, se va supune raţiunii şi exclusivist-raţionalistul, intuiţiei. De aceea, în faţa unei opere declarat intuiţionistă, pentru a o analiza, trebuie să ne raliem concepţiei lui Gaëtan Picon referitoare la receptarea unei opere de artă, mai cu seamă în faţa unor lucrări ca aceasta, care aparţine unui sistem componistic cristalizat, în care anumiţi parametrii muzicali rămîn neschimbaţi ca mod de tratare, şi să medităm la următoarele : „Actul prin care reacţionăm la o operă de artă este echivoc şi complex — într-o asemenea măsură încît e imposibil să-i dăm un nume unanim aceptat. Dar acest act, dacă e privit la dimensiunile lui reale, include judecata“ [8].

Pornind de la această justă afirmaţie, constatăm în urma analizei partiturii *Sonatei pentru orgă şi orchestră de coarde* că încă de la primele pagini, respectiv în spaţiul expozitiv al formei de sonată, se dezvăluie o gîndire reprezentată printr-o construcţie riguroasă, dîndu-ne posibilitatea alcătuirii unei reducţii, în mod convenţional, exprimată de noi printr-un tabel care încearcă să ilustreze „procentul“ sau altfel spus, „participarea raţiunii“ în planul concepţiei componistice a acestei lucrări.

Expoziţia formei de sonată (vezi tabelul).

Tabelul exprimă organizarea materialului sonor pe patru dimensiuni şi anume : 1) organizarea pe axa orizontală reprezentînd succesiunea temelor (melodica) ; 2) organizarea pe axa verticală — armonia — exprimată prin centrele tono-modale ; 3) organizarea metrică-temporală reprezentantă prin numărul măsurilor ; 4) nivelul reuniunii axelor în timp sau tipul de scriitură care reuneşte cele trei dimensiuni de mai sus avînd adînci implicaţii stilistice. Tabelul mai cuprinde indicaţiile *S* şi *I* care se referă la planul armonic (privit din punct de vedere formal) şi exprimă percepţia

Organizarea pe axa orizontală (tematic—melodic)	A (ab)	A_v (ab_v)	T	B ⊂ A (ab)	C ∪ B/C⊂A (abc)
Organizarea pe axa verticală (armonic)	re	Mi	—	Re bemol	fa diez
Organizarea metrică—temporală (numărul măsurilor)	1 + 5 (2 + 3)	5 (2 + 3)	5	7 (3 + 2 + 2)	11 (4 + 4 + 3)
Nivelul reuniunii axelor (tipul de scriitură)	Polif.	Polif.	Pofil. + Omof.	Pofil.	Pofil. (+) (Omof.)

[6] Doina Jucu — *Însemnări despre Cvartetele de Zeno Vancea* — Revista „Muzica“ nr. 2, februarie 1974.

[7] Zeno Vancea — *Despre polifonie* — Revista „Muzica“ nr. 6, iunie, 1973.

[8] Baëtan Picon — *Scriitorul şi umbra lui,* Editura Univers, Buc. 1973, cap. III, pag. 27.

psihologică sub aspectul stabilității sau instabilității armonice. Acest lucru ne duce cu gîndul la clasici, unde secțiunile stabile și instabile tonal alternau în funcție de construcția formei. Și aici, principiul clasic este respectat, astfel, temele prezintă stabilitate armonică, iar tranziția *(T)* sau puntea dintre teme — instabilitate. Revenind la cele patru dimensiuni din tabel, constatăm că organizarea pe axa orizontală, organizarea melodică, respectiv a temelor sonatei, se contractează printr-o construcție riguroasă bazată pe : principiul variației *(v)*, relația de incluziune ($\subset$) și operația de reuniune ($\cup$), avînd cursivitate (caracteristică a întregii lucrări) și tinzînd spre o simetrie în planul formei, vizibilă și în tabelul nostru :

$$A - Av - \text{Tranziție}\,(T) - B \subset A - B \cup C / C \subset A$$

La baza construcției stă *A*-ul (Tema I) care are rol generator. De fapt, printr-o simplă operație, se poate vedea ușor acest lucru :

Dacă $B \subset A$ și $C \subset A$ (atunci) $B \cup C \subset A$

De asemeneea, ținînd cont că *T*-ul este tot o variațiune a *A*-ului, mai îndepărtată, avînd rol de a continua și lărgi *A*-ul variat, putem constata unitatea și coeziunea materialului sonor, în care temele se înlănțuiesc organic formînd verigi care dau naștere formei muzicale. Tendința de organizare riguroasă se poate observa și din desfășurarea frazelor, notate în tabel cu litere mici :

$$ab - ab - T - ab - abc,$$

unde c-ul ține loc de *b* variat.

Cu toate că polifonia, caracteristică a creației compozitorului Zeno Vancea, prezentată de noi în linii mari în introducere, este predominantă și în această lucrare, armonia joacă aici un rol deosebit. Dacă linearismul atinge apogeul în *Cvartetul nr. 5*, unde nu se ține cont de rezultatul pe verticală, în *Sonata pentru orgă și orchestră de coarde* găsim puncte nodale armonice de primă importanță, atît în construcția materialului sonor cît și a formei, cu implicații în zona esteticului. Din acest punct de vedere, lucrarea poate fi comparată cu *Cvartetul nr. 7* (compuse în aceeași perioadă : 1977 — respectiv 1978).

Deci, pe tabelul nostru se poate constata că organizarea pe axa verticală este chiar foarte riguroasă :

$$re - Mi - | - Re\ bemol - fa\ diez,$$

modurile minore fiind în extreme, încadrîndu-le pe cele majore. Implicațiile în zona esteticului pornesc de la prezența paralelismului major-minor care domină sfera modală a folclorului nostru. Stabilitatea și instabilitatea armonică, despre care am mai vorbit, sînt și ele puternic ancorate în estetic deoarece modul de *re*, care se afirmă la început și apoi pe parcursul lucrării, ajunge în Partea a IV-a la valoarea simbolică de *re minor*, tonalitate des întîlnită în lucrările pentru orgă, ducîndu-ne cu gîndul la Bach și la *Arta fugii*, aducîndu-i-se astfel un omagiu marelui compozitor, omagiu prezent și *în Cvartetul nr. 4*, un omagiu adus muzicii preclasice și polifoniei. Deci nu întîmplător, în analiza noastră, mergem pe urmele raționalului și a intuitivului, văzînd, cu această ocazie, că raționalul vizează profund zonele esteticului.

O altă caracteristică ar fi faptul că în stînga sînt centre modale diatonice, pe cînd în dreapta, cromatice. Aceasta este o consecință a cromatizării și a principiului variațional, procedee distincte pentru creația compozitorului. Observăm, de asemenea, că simetria își face și aici simțită prezența.

Tot în această ordine de idei, organizarea temporală la nivelul metrului (a măsurilor) prezintă o simetrie demnă de remarcat :

$A + A_v = 11$ măsuri, $T + B = 12$ măsuri,
$C = 11$ măsuri,

dacă ideea *B* o înglobăm tranziției, considerînd-o ca temă a punții și avînd în vedere pregnanța ideii *C* cît și prezența ei în repriză. O altă grupare a măsurilor, după principiul clasic al stabilității și instabilității armonice (de asemenea simetrică — *S I S)*, ne conduce la respectarea proporțiilor clasice în construcția grupărilor tematice :

11 măsuri — 5 măsuri — 18 măsuri.

Dacă ținem cont de gruparea motivelor și a frazelor (exprimată în tabel prin cifrele din paranteze) observăm și aici tendința de simetrie prin ordinea crescătoare la începutul expoziției și descrescătoare la sfîrșitul ei :

$$2+3\,;\ 2+3\ \|\ 3+2+2\,;\ 4+4+3$$

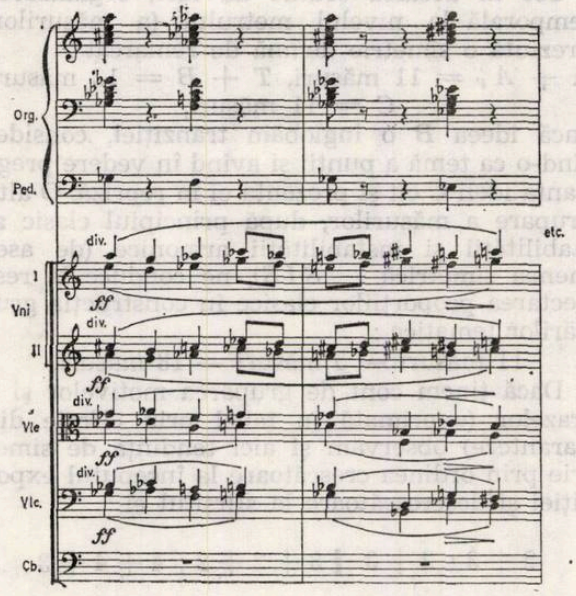
Desigur, organizarea în timp a materialului sonor presupune includerea și, implicit, analizarea ritmului. Aici este revelatoare ideea noastră conducătoare în analiză, a relației intuitiv-rațional. Ritmul prezintă mare libertate în organizare, fiind creat aproape exclusiv în planul intuiției, pe cînd metrul trădează organizarea rațională care se răsfrînge în construcția formei. Dacă formulele ritmice duc și ele la o oarecare simetrie, nefiind o variație ritmică accentuată prin diviziuni excepționale, în schimb, cu toată rigurozitatea metrică în alcătuirea formei, metrul sparge totuși simetria prin alegerea și folosirea grupărilor de măsuri impare. Acest lucru contrabalansează organizarea simetrică dînd un plus de nou, un plus de variație și fantezie. O altă caracteristică este alternanța metrului binar — ternar care își are originea în folclor confirmînd, încă o dată, apropierea și aderarea autorului la muzica meleagurilor noastre.

Polifonia, acest leitmotiv al creației compozitorului, domină tipul de scriitură. Dacă considerăm delimitarea formală menținînd tranziția *(T)* ca axă, eliminînd omofonia din paranteze, deci din ultima „casetă", destul de slabă

ca prezență, obținem și de data aceasta simetria existentă și la celelalte nivele :

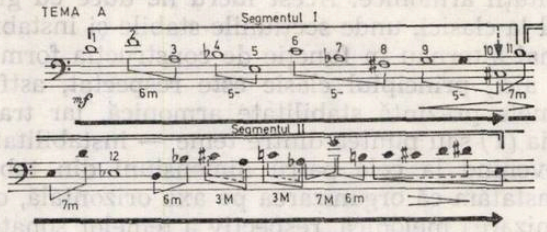
P, P, P + O, P, P.

Deși polifonia deține rolul conducător și oarecum hotărîtor în construcție, omofonia vine să creeze contrastele, să atenueze mișcarea continuă și independentă a vocilor, să odihnească și să pună, poate, și mai mult în evidență țesătura polifonică. Exemplu elocvent în acest sens este un fragment din Partea a IV-a, remarcabil prin blocurile armonice de un puternic conținut polimodal, ancorat în politonalitate, ce constituie încă o dovadă a concepției solide, cu rădăcini în tradiție.

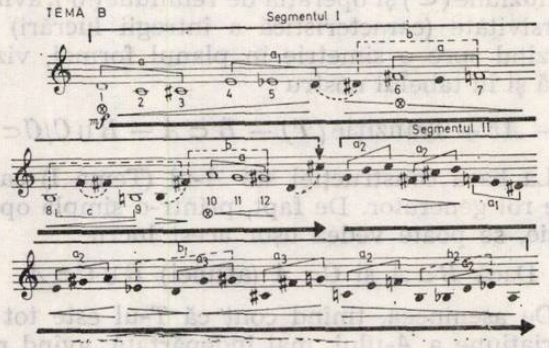


Poate să pară curios de ce am ales exemplul de omofonie din Partea a IV-a, cînd existau și în partea I asemenea momente. În primul rînd, deoarece, aici, avem de-a face cu două aspecte : cel al omofoniei, ca tip de scriitură și cel al polimodalismului, ca armonie. În cel de-al doilea rînd, procentul raționalului este și în Partea a IV-a foarte ridicat, cele două părți asemănîndu-se, astfel că ele pot fi analizate în paralel, fapt ce ne determină să nu continuăm analiza Părții I — ne referim la dezvoltare și repriză, ingenios construite — ci să realizăm, în paralel, o analiză la nivel de construcție tematică a celor două teme cu „prestanța" cea mai mare : tema I a sonatei și tema fugii, dat fiind faptul că aici puterea intuiției este deosebit de mare. Propunem astfel o analiză tip model, cum am făcut și pentru expoziția Părții I, ca model de organizare a parametrilor muzicali la diferite nivele, model ce se poate aplica pentru întreaga lucrare, fiind interesați să cercetăm în ce măsură operează raționalul și care îi este contribuția !

Tema I a formei de sonată



Tema fugii



Știind despre ce teme este vorba, le-am notat, în mod convențional, cu *A*, respectiv *B*.

În exemplele de mai sus am extras doar frecvențele și dinamica temelor, excluzînd ritmul (organizat foarte liber) și metrul care a fost analizat (pentru tema *A*) în cadrul tabelului. Ambele teme pot fi împărțite în două segmente mari care țin atît de mersul general ascendent sau descendent spre punctul culminant, cît și de organizarea materialului sonor la nivelul înălțimilor și al intervalicii.

Primul segment din *A*, cît și primul din *B*, prezintă o organizare dodecafonică mai riguroasă. Astfel în *A*, găsim 11 sunete dispuse pe o intervalică largă, cu sens descendent, bazată pe 6m și 5—. Cel de-al 12-lea sunet (mi bemol) se găsește în segmentul al doilea avînd rol de legătură între două celule ascendente, caracteristice pentru acest segment. În *B*, pe sensul general ascendent, se brodează tot cele 12 sunete, cu inserții de cîte unu sau două sunete, marcate de noi prin note pline, care constituie repetări libere sau fac parte, după cum vom vedea, din celula generatoare.

Atît în *A* cît și în *B* se pleacă de la sunetul *re* și se ajunge — în primul caz prin mers general descendent, iar în al doilea, prin mers general ascendent, la sunetul *do diez* care ar constitui climaxul melodic, delimitînd astfel cele două segmente care își schimbă apoi traiectoriile. Printr-o reducere la o schemă, se observă poziția centrală a lui *do diez* ca axă de simetrie :

A re ↘
B re ↗ *do diez* ↗ *mi*, ↘ *la*

În cadrul segmentelor găsim o subîmpărțire la nivel de celule. *A*-ul cuprinde celule de

două sunete bazate pe intervalul de sextă (6 m) şi cvintă (5—), cu sens descendent în segmentul I şi de sextă (6m) şi septimă (7m, 7M), cu sens ascendent în segmentul II. Sunetul *re*, de început, este pilonul armonic — nucleul celorlalte sunete — el apărînd de cele mai multe ori, primind însă pe parcurs diferite funcţii pierzîndu-şi treptat supremaţia. De remarcat că *mi bemolul* singuratic din segmentul II, încadrat de cei doi *re*, dă o tentă de frigic pe *re*, ca mai apoi *re*-ul să devină doar o notă de tranziţie (pasaj) într-un desen cromatic (la sfîrşitul temei). Gruparea de 3 sunete din centrul segmentului I este binevenită dînd un plus de variaţie temei, dar se poate observa că extremele ei formează tot un interval de 5— caracteristic acestui segment. Repunerea sunetului *sol* constituie un auftakt pentru climax, reliefîndu-l astfel şi mai mult.

Segmentul II se subîmparte în alte două segmente : primul cuprinde intervale ascendente mari (6m şi 7m), avînd sunetul *mi bemol* inserat, cu dublă funcţie, drept punte de legătură şi culoare modală şi cel de-al doilea, în care se părăsesc salturile mari, caracteristice întregii teme, intervalele „adunîndu-se" pînă la secunda mică dînd naştere la un mers cromatic ascendent. În centrul acestui segment se găsesc două salturi mari (7M şi 6m), care reamintesc drumul sinuos al temei, formînd un grup de trei sunete, asemănător cu cel din segmentul I, plasat în aceeaşi zonă centrală ducîndu-ne cu gîndul din nou spre multamintita simetrie. Căutînd simetria întregului segment II, vom observa că terţele mari descendente sînt plasate chiar în mijloc, iar mersul cu échappée-uri ascendent (superioare), de la începutul segmentului şi cel real ascendent de la sfîrşit, formează extremele, încadrînd această axă a terţelor, care prin mersul contrar extremelor contrabalansează sunetul lor, amintind totodată de mersul descendent al segmentului I, ceea ce conferă unitate întregii teme.

Tema *B* se compune din celule cu derivaţii şi latenţe caracteristice temelor de fugă. Celula *a* prezintă trei derivaţii şi două transpoziţii, respectiv pe terţa mare a modului de *re* şi pe cvinta perfectă, formînd astfel un acord de *Re major*, în desfăşurare. Tema fiind intens cromatizată, caracterul acestui acord se diluează, însă nu în totalitate, el fiind marcat totodată de ritm şi metru. La rîndul lor, derivaţiile celulei *a* prezintă transpoziţii astfel :

a_1 — o transpoziţie ; a_2 — patru transpoziţii ; a_3 — o transpoziţie.

Celula „b" este compusă din patru sunete cuprinzînd „a"-ul căruia i se adaugă un sunet. Deoarece şi tema *B* se poate împărţi în două segmente, tot în funcţie de sensul desenului şi de climaxul melodic, în primul segment găsim transpoziţia *b*-ului, iar în segmentul II — derivaţiile lui (b_1 = *mi bemol* + a_3 şi b_2 = *si* + a_2). Tot în segmentul I, delimităm celula *c* — simetrică (5p ascendentă — 5p descendentă), lărgită prin repetarea celei de-a doua cvinte unde *fa diez*-ul este sunet comun pentru joncţiunea cu celula *b*. Ultimele două sunete din acest segment nu se încadrează în celulele de tip *a*, *b* sau *c*, însă au funcţii psihologice importante. Sunetul *re* este pe plan armonic o rememorare a centrului modal, iar pe plan melodic întăreşte *do diez*-ul prin saltul de 7M ; *do diez* constituie climaxul. De remarcat că nici în tema *A*, nici în *B*, nu se evidenţiază climaxul în mod deosebit ceea ce dă o deosebită fluenţă temelor.

Interesantă este construcţia segmentului II. Deşi mersul general apare descendent, celulele, cu excepţia celulei a_1, sînt ascendente. De aici rezultă fluctuaţiile dinamice pe porţiuni mici, spre deosebire de cele ale temei *A* care se realizează la nivelul întregilor segmente.

În concluzie, totul apare extrem de organizat. Folosirea modului de 12 sunete (dodecafonismul), gruparea pe celule care dau naştere motivelor, frazelor etc., deci întregii construcţii formale, sensurile desenelor, fie la nivel de celulă, fie la nivel general, fluenţa — prin mascarea oarecum a climaxului şi prin nesuprapunerea exactă a celulelor melodice cu cele ritmice în cadrul unui metru foarte diversificat şi alte procedee cuprinse sau omise din această analiză, relevă o lume de minuţie, o preocupare asemănătoare cu cea a şlefuitorului de pietre preţioase. Însă, pentru dispunerea acestor „geme" în spaţiu, găsim, la compozitorul Zeno Vancea, un travaliu componistic care vine din tradiţie şi este puternic implantat în întreaga sa creaţie : procesul utilizării cromatismului, care din Renaştere şi pînă astăzi a reuşit să schimbe de multe ori mersul aparent liniştit al unor stiluri muzicale. De-a lungul secolelor, procedeele de folosire a cromatismului au fost foarte diverse, servind diferitelor scopuri pe plan estetic. În epoca noastră, la unii compozitori, cromatismul a culminat cu clusterul, ajungîndu-se aici prin procedeul aşa numit „de umplere a clusterului", procedeu elocvent în creaţia lui Bela Bartók, prezent şi în creaţia compozitorului Zeno Vancea.

Din analiza celor două teme se observă că acest procedeu, în *A*, se produce pe spaţii largi, în primul segment, datorită salturilor mari, realizîndu-se, spre sfîrşitul celui de-al doilea segment în spaţii mici. În *B*, prin mersul, în general apropiat, clusterul se umple tot pe porţiuni mai restrînse, ducîndu-ne din nou cu gîndul la Bach, mai ales prin translaţia celulei *a* în diferite spaţii sonore.

Temele pot fi deci comparate datorită rigurozităţii construcţiei, chiar dacă ele s-au născut din „pură inspiraţie". Paradoxal, dar aici, nu avem de-a face cu o construcţie căutată, cum ar putea părea în urma analizei, ci cu o intuiţie care izvorăşte dintr-un sistem organizat, astfel că raportul intuiţie-raţiune îl găsim la nivelul travaliului intuitiv în planul sistemului raţional, ceea ce nu contrazice cu nimic demonstraţia noastră, din contră, reprezintă finalitatea ei. De fapt, altfel exprimat, demonstraţia a avut ca scop atestarea existenţei unui sistem

componistic închegat care fiind puternic infiltrat în subconştient, datorită unei îndelungate practici, lasă urme adînci, chiar atunci cînd se dă frîu liber inspiraţiei. Există deci posibilitatea, în cazul nostru, ca intervenţia pur raţională a compozitorului la construcţia temelor, şi chiar în general la nivelul tuturor parametrilor muzicali, să se fi realizat doar la stadiul de şlefuire, de finisare a materialului sonor.

Bineînţeles, analiza noastră s-a rezumat doar la cîteva aspecte ale lucrării, rămînînd deschise pentru cercetare şi altele, gîndindu-ne în special la Părţile a II-a şi a III-a. Nu putem însă încheia, fără a releva faptul că puterea raţiunii se reflectă şi în arhitectura globală. Astfel, austerele părţi I şi IV flanchează, ca zidurile unei cetăţi medievale, părţile de mijloc, respectiv Partea a II-a, un *scherzo-rondo*, plin de vioiciune şi joc, şi Partea a III-a, un *adagio* — formă de lied tripartit simplu — de o mare forţă meditativă. Aceste părţi, prin contrastul lor, creează miezul cetăţii şi viaţa ei interioară, punînd în relief, şi mai mult, solida arhitectură a sonatei şi a fugii. Tot în ideea raportului intuiţie-raţiune, apare frapantă dubla funcţie a *adagio-ului*, ca parte constitutivă a lucrării şi în acelaşi timp, fiind un solo de orgă, cadenţă pentru un concert instrumental, demonstrînd astfel că *Sonata pentru orgă şi orchestră de coarde* este lucrare concertantă care vine să întregească creaţia compozitorului şi acest gen în muzica românească.

Gîndindu-ne la întregirea creaţiilor individuale, implicit naţionale şi, în ultimă instanţă, universale, ne apar elocvente cuvintele compozitorului Wilhelm G. Berger referitoare la dinamica creaţiilor şi procesul de convergenţă, atît de complex în lumea de astăzi, privind operele muzicale. „Creaţia simfonică modernă se înfăţişează ca o succesiune de verigi fără sfîrşit, cerîndu-se contemplată ca atare, sub aspectul unor intercondiţionări largi, ca un peisaj ondulatoriu care se pierde în zare, cu reliefuri născute în planul solurilor imense“ [9].

În această idee, chiar raportul intuiţie-raţiune, urmărit de noi în prezenta analiză, va primi alte dimensiuni, implicaţiile în estetic grefîndu-se tot mai adînc, ajungîndu-se astfel la o cunoaştere mai profundă spre tainele marii aventuri a spiritualităţii umane pe care o constituie arta.

DIMENSIUNILE SOCIALE ALE VIEŢII MUZICALE

PAUL CARAVIA

Istoria culturii muzicale a înregistrat continuu şi convingător nu puţine comentarii de ordin social, mai cu seamă din perioada în care muzica s-a instituit ca o lume autonomă de valori (în raport cu alte valori ale culturii) şi şi-a dezvăluit deopotrivă valenţele estetice, filosofice şi, evident, pe cele sociale. Acestea din urmă au adăugat, fără îndoială, o dimensiune necesară înţelegerii ansamblului de manifestări care compun ceea ce îndeobşte numim *viaţa muzicală* şi s-au impus cu pertinenţă în explicaţiile de ordin teoretic şi istoric privind fenomenologia muzicală. Chiar şi modalităţile cele mai naturale ale formelor muzicale cunoscute, de pildă ale cîntecului, cu prozodiile sale pe cît de simple pe atît de autentice sub raportul redării nemediate a emoţiilor umane, nu au putut rămîne în afara intricării lor sociale. Ca în oricare creaţie umană, transpare, mai subliniat sau mai discret, sensul supraordonat al contextului cultural din care şi cîntecul a emers comunicînd astfel bogăţia trăirii atîtor evenimente legate de existenţa socială a omului. Şi în această direcţie, ilustrările etnosociologiei sînt tot atîtea mărturii ale acestei funciare dependenţe.

Dar evidenţierea şi chiar comentariul documentat asupra problematicii sociale nu se confundă cu *cercetarea sociologică* a vieţii muzicale aşa cum teoria muzicii nu poate fi confundată, de exemplu, cu critica muzicală, deşi se întrepătrund. Graniţele între aceste două perspective interpretative (perspectiva detectării implicaţiilor sociale şi cea a descrierii, explicării şi validării cunoaşterii lor) nu au fost prea clar delimitate, mai cu seamă în a doua jumătate a secolului XIX, cînd s-au produs disocierile de ordin metodologic. Datorită acestui fapt, a persistat multă vreme un spaţiu de ambiguităţi conceptuale dominat de conotaţiile filosofiei şi istoriei sociale, ale etnologiei, ale esteticii sociale şi ale teoriei culturii.

Să ne amintim de momentul cînd Baudelaire [1], în postura sa de critic muzical (aş spune mai corect, de filosof al artei), sesiza valoarea operei wagneriene într-un mediu cultural cel puţin rezistent dacă nu chiar reticent faţă de mesajul insolit al muzicii sale care se desprindea declarat de tradiţia instaurată de Lully şi Couperin. Înţelegem cum, fie şi numai gestul critic al lui Baudelaire, ne mai vorbind de intuiţiile sale estetice şi filosofice, relevă necesitatea de a situa opera muzicală a vremii sale în complicata structură de relaţii sociale. Aş sublinia, pentru ilustrare, în primul rînd, descrierea de către Baudelaire a climatului spiritual parizian ; implicaţiile, deslănţuirea pasiunilor — de la cele mondene, la gravele interogaţii ale unei intelectualităţi ce simţea în permanenţă tentaţia atitudinii critice faţă de evenimentul cultural şi social trăit. Dilemele receptivităţii sînt însă insidios xenofobe, iar tentaţiile maliţios epicureice ale spiri-

[9] Wilhelm Georg Berger — *Muzica simfonică contemporană*, 1950—1970 — ghid, vol. V, pag. 127, Editura muzicală, Bucureşti 1977.

[1] *Richard Wagner şi Tannhäuser la Paris*, în vol. *Critică literară şi muzicală*, Bucureşti, Editura pentru literatură şi artă, 1968, pp. 212—245.

tului epocii nu creează disponibilităţi pentru o muzică cu ample rezonanţe mitice şi filosofice.

În al doilea rînd, ar fi de reţinut dezvăluirea acelor semnificaţii social-istorice din însăşi operele lui Wagner, cu care Baudelaire punctează copios argumentaţia sa critică şi estetică, efortul său, congenial aş zice, de a înţelege fondul mai adînc al gîndirii şi sensibilităţii wagneriene care, la rîndul său, răscolea, în opere de inedită construcţie, bogăţia unor sensuri arhetipale.

Acesta este genul de *comentariu social* pe care l-a cultivat şi-l va cultiva probabil critica de artă, istoria şi filosofia artei, fără a inoportuna, credem, în nici un fel, demersul mai nou al cercetărilor sociologice, chemate să fundamenteze, prin rigoarea metodelor sale, considerarea socială a artei şi, respectiv, a fenomenului muzical.

Dar, nici chiar în perimetrul sociologiei, recunoaşterea *sociologiei artei şi a muzicii* nu s-a făcut de la sine. George Gurvitch în al său „*Traité de sociologie*“ [2], înscrie fenomenul artei şi, evident, pe cel muzical, cînd în cadrul sociologiei „operelor de civilizaţie“, cînd în cel al sociologiei „spiritului“, deşi un coautor la Tratat, René Bonnop [3], dezbate, în apendice, problematica existenţei sociale a operei muzicale, opera ca expresie a unei colectivităţi, relaţia „execuţia operei — interpret — public“ prezent (în concert) sau virtual (prin alte canale de audienţă).

De asemenea, problematica socială a artei a fost inclusă fie în ceea ce Mannheim numea „sociologie de savoir“, fie în limitele unei estetici sociologice cum era profesată de J. M. Guyau [4] sau de Ch. Lalo [5]. Faptul îmi pare explicabil pentru evoluţia cunoaşterii sociologice deoarece, aflată în plin efort de definire, gîndirea sociologică era absorbită în dezbaterea marilor dimensiuni ale construcţiei sale, cum ar fi descifrarea esenţei, mecanismelor şi morfologiei „socialului“, ale istoricităţii, ale determinării economice şi de clasă şi chiar ale „fenomenologiei spiritului“. Or, cel puţin din punctul de vedere al caracterului cercetărilor şi metodologiilor folosite, au devenit evidente, în deceniile din urmă, deosebirile care justifică totuşi şi actualitatea şi nevoia conlucrării dintre cele două perspective ale spiritului investigator, dar şi disocierea lor pertinentă. Insistînd asupra acestei distincţii vom mai spune că analizele lui Hypolite Taine, sau mai recent ale lui Arnold Hauser, ambele fondate pe factori sociali, dar pe o gîndire aprioristă, sînt, fără îndoială, pline de învăţămintele pe care le poate oferi istoria şi filosofia socială, dar nu pot să se substituie cercetărilor empirice, ale sociologiei specializate şi, bineînţeles, nici teoretizării pe care sociologia o construieşte atît la nivelul generalizărilor de „rang mediu“ (expresia aparţine teoriei sociologice), cît şi la nivelul categoriilor materialismului istoric. Preocuparea de a folosi instrumentele cunoaşterii sociologice pentru investigarea vieţii muzicale, începută de G. Simmel [6] şi continuată de Max Weber [7] sau Pitirim Sorokin [8], şi-a dobîndit tîrziu drept de cetate. O interesantă trecere în revistă a drumului parcurs de sociologia muzicii în direcţia emancipării sale teoretice găsim, printre altele, şi în lucrările lui Alphonse Silbermann şi îndeosebi în „*Introduction à une sociologie de la musique*“ [9]. O citez cu prioritate deoarece analizează cu discernămînt dialectica diferenţierii şi continuităţii în mişcarea de idei a ultimilor 100 de ani, de pe poziţiile sociologiei artei.

Desigur că au existat şi tendinţe extreme în sociologia muzicii care au postulat fie determinări rigide între factorii social-economici şi structura formelor muzicale, fie ignorarea celor din urmă pentru a susţine determinarea exclusiv culturală a structurilor muzicale. Au persistat însă şi reale dificultăţi în ceea ce priveşte descrierea şi măsurarea aspectelor subiective, valorice ale vieţii muzicale, cît şi explicarea *fenomenelor individuale* — aşa cum sînt *operele — compoziţii, opera — interpretare* şi care nu totdeauna intră sub incidenţa calculului statistic. S-a recurs la „studiile de caz“, la „analize de conţinut“, la metoda „sociobiografică“ şi altele, dar care nu ajung încă să pună în evidenţă reţeaua fină de interacţiuni care să exprime mai adecvat profunzimile relaţiei artă — societate.

Incursiunile noastre în trecutul apropiat nu sînt urmarea zelului istoricist, ci prilej de clarificare a unor limite resimţite deopotrivă în estetică, dar şi în gîndirea sociologică contemporană, limite revendicate însă de o posibilă *Teorie ştiinţifică a culturii.* Este firesc să ne întrebăm de ce a fost necesar ca tradiţionalul comentariu social, ce a descins din filosofia şi estetica socială, să fie completat şi consolidat cu armătura noii viziuni sociologice ?

Pe măsură ce viaţa muzicală se organiza, dincolo de trăirea ei anonimă şi dincolo de zidurile palatelor, bisericilor sau a trupelor izolate şi transhumante, intrînd aşadar în conştiinţa culturală a cetăţii, a oraşului modern, a vieţii cotidiene chiar, cu instituţiile sale, cu învăţămîntul propriu, cu mijloacele tehnice şi industriale proprii, intrînd deci în marele circuit al economiei şi politicii culturale, explicaţia socială reclamă noi perspective de pros-

---

[2] Paris, P.U.F., 1960, vol. I şi II.

[3] *Sociologie de la musique,* op. cit., tome II, p. 297 şi urm.

[4] *L'art du point de vue sociologique,* Paris, 1889.

[5] *Notions d'esthétique,* Paris, 1948.

[6] *Études psychologiques et ethnologiques sur la musique,* în vol. 13 din *Zeitschrift für Völkerpsychologie, 1887.*

[7] *Les bases rationnelles et sociologiques de la musique,* publicat în 1921 şi apoi în *Économie et société,* 1925.

[8] *Society, Culture and Personality,* New York, 1912.

[9] Paris, 1955. A se vedea şi *Situation et vocation de la sociologie de l'art,* în „Revue Internationale des Sciences Sociales“, UNESCO, 4, 1968.

pectare a fenomenului muzical. De fapt, muzica și structurile prin care ea s-a exprimat au fost mai direct sau mai tacit recunoscute, de la gînditorii antichității, pînă la fenomenologii expliciți sau disimulați, printre *modelele ordonatoare ale vieții spirituale,* iar în timpul nostru, chiar al comportamentelor sociale. Faptul de a se fi folosit muzica, de pildă, ca un suport al contestării sociale sau chiar muzica funcțională, devine cel puțin semnificativ pentru *faptul social muzical.* Tot așa după cum, obstinația cu care muzicienii sînt preocupați azi de problematica limbajului, nu poate fi înțeleasă, în ultimă instanță, decît ca un reflex major al socialității, muzica dovedind o vocație comunicantă necontestată.

Revenind însă la acea *terra incognita* la care ne-am referit mai sus, la acel spațiu al ambiguității conceptuale, trebuie să spunem că inerentele confuzii ce au fost întreținute nu au fost nici întîmplătoare și nici sterile. Reamintind resurecția neokantiană, cu întinsele studii ce le-a declanșat în sfera „științelor spiritului" și a axiologiei ce încercau să delimiteze cîmpul de acțiune al culturii și, de altă parte, afirmarea gîndirii pozitiviste, cu mărturisita sa nevoie de certitudine, nu facem decît să punctăm condițiile în care s-a produs desprinderea sociologiei de trunchiul filosofiei sociale. Dar încrucișarea acestor mari dominante ale spiritului european avea loc pe terenul unor adînci prefaceri în viața artistică ca și în viața socială, ritmul schimbărilor devenind din ce în ce mai alert, cu cît se depășea mijlocul secolului pe care îl străbatem. Faptul acesta a grăbit procesul specializării sociologiei, afirmarea sociologiei artei și a muzicii și a dinamizat restructurările fructuoase ale teoriei culturii.

Sociologia muzicii (a artei în general) n-ar fi dobîndit consistență teoretică și practică dacă nu s-ar fi întemeiat pe recunoașterea *faptului social al artei* ca realitate ontologică. În acest sens, pentru noi *cultura* reprezintă *modelul global de spiritualitate* în timp ce *socialitatea* exprimă *modelul global al interacțiunii umane,* ambele fiind însă modele de ontologie „regională", bazate pe fapte și semnificări diferite. Produsele artei, operele, de exemplu, sînt, în această viziune, tot atîtea *alternative* ale experierii și expresiei formelor sensibile ale realului. Ansamblul acestor forme exprimate, constituite în timp, devin un cîmp de experiență (de co-realitate) ce se află în relații dintre cele mai variate și mai pline de sens cu substanța realității sociale (de la determinări directe la medierile axiologice).

Dacă ne gîndim la *corpusul* de sonate beethoveniene, de exemplu, cuprins în partituri tipărite sau interpretate, pe discuri sau în concerte de sală, le percepem și le experiem ca evenimente autonome ce se pot raporta, pentru diversele lor semnificări, la lumea muzicii însăși, dar și la reperele (cadrele) sociale cu care se intersectează, dar cu care nu se pot nicicum identifica. Arta și cultura ar deveni atunci o mare tautologie a socialului.

În primele opusuri de sociologia muzicii, Max Weber considera că depășirea univocalității și trecerea la muzica polifonică și armonico-homofonică a zilelor noastre a fost posibilă în occidentul european care a încurajat, prin structurile sale sociale și culturale, emanciparea multor genuri ale artei. Momentul este marcat, după cum susține și demonstrează Weber, de inventarea notației muzicale, acest simptom de raționalitate care a determinat propensiunea formelor muzicale, a diversificării compoziției, a conservării operelor și partiturilor, făcînd posibilă arta interpretativă așa cum o întîlnim în viața actuală de concert. Desigur că structurile sociale și de comunicare au fost deosebit de importante în geneza fenomenelor muzicale discutate aici, dar ele rămîn totuși „fapte" ale culturii muzicale explicabile, în ce privește configurarea determinărilor istorice și sociale, prin demersurile sociologiei muzicii.

În același mod vor putea fi interpretate drept „fapte" ale culturii muzicale și alte fenomene precum, de pildă, audiența, astăzi cu prioritate în mai toate sălile de concert ale lumii, a pieselor lui Beethoven urmate de Mozart și Schubert (după multe sondaje efectuate în occident) ; sau recrudescența interesului unor largi categorii de public pentru muzica lui Bach (după redescoperirea lui de către romantici) sau a preclasicilor ; sau marile dimensiuni ale popularității manifestate în cadrul festivalurilor ; sau faptul că tineretul sau chiar adolescenții, prin cumpărarea a milioane de discuri și benzi, devin propagatori ai gustului pentru un anume gen de muzică ; sau, de ce nu, curentele, recunoscute ca atare, din muzica ușoară ; sau, așa cum susține futurologul american John McHale [10], faptul că, în epoca noastră, compozitorii (sau alți artiști) nu se limitează la a-și elabora opera, dar o și trăiesc, așa încît „întregul lor stil de viață devine operă de artă" (Beatles etc.). Teme de incontestabilă actualitate pentru analizele sociologiei muzicii sînt, pentru a continua lista, și cele privind formarea și dezvoltarea unei școli interpretative și componistice românești cu atenție deosebită pentru condițiile de promovare a numeroaselor talente tinere ce s-au afirmat în ultimii ani. O sociologie chiar a modelului muzical românesc. De asemenea, o temă cu multe implicații în evoluția vieții muzicale este și aceea a pătrunderii diferitelor genuri ale muzicii în configurarea muzicii cotidiene, a muzicii ca mod de viață, a participativității (Festivalul „Cîntarea României" și fantezia creatoare a amatorilor), implicit a culturii muzicale generalizate. Sociologia operei și capodoperei, a circuitelor afirmării și consacrării lor sînt tot atîtea pro-

[10] A. Toffler — John McHale, *Viitorul și funcțiile artei,* în vol. *Arta viitorului,* București, Editura Meridiane, 1979, pp. 26 și urm.

bleme deschise pentru cercetarea sociologică actuală. Sînt numai cîteva exemple ce ne ușurează intenția de a demonstra că „faptele" muzicale pot fi mai încărcate de implicații ale construcției și tehnicii muzicale, și atunci aparțin — ca domeniu de interpretare — teoriei muzicii ; pot fi însă mai mult sau mai puțin transparente sub raportul condiționărilor socio-culturale variate, și atunci, intră sub auspiciile investigațiilor și a explicației sociologiei culturii și muzicii ; pot fi însă cercetate ca structuri ale spiritualității, ale esenței și devenirii lor culturale, ale condiției umane ca atare și, în acest caz, rămîn în sfera de cuprindere a Teoriei culturii și a filosofiei.

Delimitările pe care le operăm aici nu sînt simple scrupule intelectuale. Dimpotrivă, ele vizează cunoașterea aprofundată a vieții muzicale contemporane, a celei din țara noastră îndeosebi, a funcționalității dar și a disfuncționalităților pe care acest subsistem al culturii, cu mecanismele și instituționalizările sale, le înregistrează în dinamica actualelor configurări sociale și ideologice. Aceasta nu înseamnă însă că demersul sociologic nu poate fi tot atît de fertil și în restituirea unor imagini veridice ale trecutului, ale istoriei culturii muzicale românești și a interferențelor sale cu spațiul valorilor europene. Dimpotrivă, este momentul cînd trebuie să contribuie la reconstituirile culturale și istorice ale poporului nostru.

În întîmpinarea acestor stringente imperative se înscriu și directivele programatice cuprinse în principalele documente ale celui de-al XII-lea Congres al P.C.R. privind extinderea și aprofundarea cercetărilor social-ideologice în toate domeniile civilizației și culturii socialiste.

Întrucît rîndurile de față sînt o pledoarie deschisă pentru oportunitatea studiilor de sociologie a muzicii — considerată de noi ca subdomeniu al sociologiei culturii [11] —, redefinim mai jos principalele obiective pe care asemenea studii ar urma să le acopere prin cercetările lor empirice și teoretice. Mă voi folosi de formulările pertinente ale lui Alphonse Silbermann, prin care se include în sfera faptelor și comportamentelor socio-muzicale următoarea problematică :

— studiul *proceselor artistice totale* sau mecanismelor interacțiunii și interdependenței artistului, operei de artă și publicului ;

— *cunoașterea sociologică a operei de artă* (a celei muzicale în speță) și reliefarea contribuției oamenilor de artă la structurarea ordinii culturale și sociale ;

— situația și relațiile sociale în care *artistul* și *instituțiile muzicale* sînt angajate ;

— analiza *publicului muzical,* a extinderii și cuprinderii lui în societatea contemporană, a caracteristicilor și devenirii lui. Este evident că fiecare obiectiv presupune un registru tematic extrem de bogat. În țara noastră s-au întreprins unele studii [12] și unele cercetări concrete [13], dar fenomenul muzical al României moderne și contemporane este mult prea bogat în semnificații culturale pentru a ne rezuma la ceea ce s-a făcut. După opinia noastră, cercetarea sociologică, axată prevalent pe problemele *evoluției formelor sociale ale vieții muzicale,* ceea ce implică și o profundă reconsiderare a conceptului de „formă" — de fapt un model integrativ al percepției, comportamentului și expresiei muzicalității, a culturii muzicale — poate deveni un instrument util, aș spune chiar indispensabil, pentru o politică a culturii eficiente și de largă cuprindere spre viitor.

[11] P. Caravia și M. Lunca, *Spectacolul de teatru și cinema în perspectiva sociologiei culturii,* în *„Studii și cercetări de istoria artei"* (Seria Teatru, muzică, cinematografie), Tom 24, 1977, pp. 87—123.

[12] *Muzica și publicul,* (coord. : Mircea Voicana, Lucia-Monica Alexandrescu, Vladimir Popescu-Deveselu), București, Editura Academiei R.S.R. A se vedea și studii semnate de H. Culea, P. Câmpeanu, Corneliu-Dan Georgescu, Marcel Breazu, Pavel Apostol, Gh. Firca, A. Bondrea ș.a.m.d.

[13] P. Caravia (coord.) și colab., *Cercetări comparative privind influența acțiunii cultural-educative asupra unor aspecte ale integrării industriale și urbane a populației active din municipiul București,* Laboratorul de Sociologie Urbană, 8.586/1973—1974, 500 p. dactilo. ; P. Caravia, M. Lunca și colab., *Comunicarea interumană și implicațiile ei asupra vieții sociale în cadrul urban,* Laboratorul de Sociologie Urbană, 3.917/1974—1975, raport final, 200 p. dactilo. ; precum și cercetări efectuate la Centrul de Cercetări pentru Problemele Tineretului, Oficiul de Studii și Sondaje al Radioteleviziunii.

Epoca traco-dacă reflectată în creaţia românească de operă

IANCA STAICOVICI

Istoria a determinat dintotdeauna reverberaţii artistice. Marile personalităţi şi evenimentele cele mai importante din viaţa unui popor s-au reflectat în arta sa într-o multitudine de modalităţi.

„Tema istorică a fost înţeleasă şi promovată în cultura noastră muzicală, în accepţiunea ei militantă, patriotică şi umanistă." [1]

Urmărind întruchiparea epopeii naţionale în lucrările lirice contemporane, observăm că, în general, marile teme au găsit ecou în creaţia celor mai reprezentativi compozitori, opera, prin complexitatea mijloacelor sale de expresie, fiind un gen adecvat subiectelor istorice.

Aşa cum remarca muzicologul Petre Brâncuşi în studiul său *Sentimentul patriotic în muzica românească contemporană*, acesta „ocupă un loc de seamă şi stă la baza expresivităţii particulare a muzicii româneşti". [2]

De la *Zamolxe* la *Bălcescu*, de la *Decebal* la *Ion Vodă* sau la *Vlad Ţepeş*, faptele cele mai de seamă din zbuciumata istorie a poporului nostru au fost transpuse muzical.

Epoca traco-dacă se reflectă convingător în *Zamolxe* de Liviu Glodeanu, compozitorul înţelegînd că „Zamolxe joacă un rol capital în această recuperare a celui mai îndepărtat trecut al poporului român" şi „este valoros pentru că întruchipează geniul religios al dacogeţilor, pentru că el reprezintă spiritualitatea «autohtonilor», a acestor strămoşi mitici..." [3]

În *Decebal*, Gheorghe Dumitrescu realizează un portret complex al regelui dac, simbol „al dorinţei de libertate şi independenţă (...) ideal esenţial al strămoşilor noştri". [4]

Personalitatea lui Decebal se conturează de asemenea în opera frescă *Trepte ale istoriei* de Mihai Moldovan, constituind primul episod în lupta pentru unire şi independenţă.

Analizînd aceste lucrări din punct de vedere al libretului, fomulei componistice, sursei melodico-ritmice se remarcă diversitatea modalităţilor de expresie ce evidenţiază măiestria creatorilor noştri dar şi elementul comun din care îşi trage seva viabilitatea creaţiilor lor şi anume folclorul.

LIBRETUL

Zamolxe

Autorul a conceput libretul după poemul dramatic cu acelaşi titlu al lui Lucian Blaga, prezentîndu-l pe Zamolxe conform surselor antice, în cele mai importante momente ale luptei sale în dorinţa de a civiliza „poporul medac, neam de urşi".

După cum comentează cunoscutul savant de origine română Mircea Eliade, în al său eseu dedicat lui *Zamolxis :* (...) ....„Platon comunică cîteva detalii de mare valoare : importanţa acordată «sufletului» de către Zamolxis care este în acelaşi timp zeu, rege şi terapeut." (...) Cu toate că la început fu declarat numai «preot al zeului celui mai venerat al lor» mai tîrziu Zalmoxis a sfîrşit prin a fi el însuşi zeu (Strabon). (...) Iordanes afirmă că dacii au avut un rege, Zalmoxis, „de o mare erudiţie în filosofie" [5]

Regele trac propovăduia o concepţie panteistă, expunînd în Tabloul II — *Exoraţie* — principalele caracteristici ale ideologiei sale :

Despre sensul firii nu poţi vorbi decît aşa :
îl întrupezi în floare şi-l ridici în palme,
îl prefaci în gînd, îl asemeni cu-n izvor
şi-l laşi să curgă lin peste picioare,
îl prefaci în soare şi-l aduni cu ochii,
îl închipui om şi-l rogi să vie-n sat
unde-l aşteaptă toate visurile omeneşti.

Decebal

Libretul aparţine compozitorului Gheorghe Dumitrescu care a îmbogăţit faptele istorice cu o frumoasă şi dramatică poveste de dragoste între fiica regelui dac, Argisa, şi căpitanul de oşti Bicilis, conferind în special personajului principal un text de o înaltă ţinută literară, profesiunea sa de credinţă, exprimată în aria *O, Dacie nemuritoare !* (Tabloul II — *Sarmizegetusa),* rămînînd printre paginile de referinţă.

Trepte ale istoriei

În „treapta" istoriei pe care este aşezat Decebal în opera-frescă a lui Mihai Moldovan, versurile lui George Coşbuc exprimă convingător şi sintetic caracterul muzicii, eroic, dra-

[1] Tomescu, Vasile. *Istoria patriei, izvor de inspiraţie în muzica noastră contemporană.* În : *Studii de muzicologie,* Bucureşti, vol. 10, 1974, p. 16—19.

[2] Brâncuşi, Petre. *Sentimentul patriotic în muzica românească contemporană.* În : *Studii de muzicologie,* Bucureşti, vol. 10, 1974, p. 6—11.

[3] Eliade, Mircea. *De la Zalmoxis la Genghis-Han.* Bucureşti, Editura ştiinţifică şi enciclopedică, 1980, p. 86.

[4] Tomescu, Vasile. Op. cit., p. 8.

[5] Eliade, Mircea. Op. cit., p. 69, 70, 76.

matic, mobilizator, dorința ardentă de libertate a strămoșilor noștri, concretizată într-o luptă dîrză, pînă la jertfa supremă.

FORMULE COMPONISTICE

Zamolxe

Liviu Glodeanu și-a gîndit creația ca pe un „mister păgîn", conform viziunii blagiene, construind punctul culminant în ultimul tablou (ce constituie, de altfel transpunerea sintetică a tablourilor I și III) deși tensiunea dramatică se menține de-a lungul lucrării prin contrastul dintre tablourile impare, în mișcare (I, III, V) și cele statice. Revenirea lui Zamolxe determină revelația, distrugerea statuii simbolizînd unitatea dintre om și idee.

Compozitorul nu a ales întîmplător această formulă, ci a urmărit sursele antice care alăturau personajul de „Pythagoras, Orfeu, Musaios și mai tîrziu de Zoroastru, de «înțelepții egipteni» sau de druizi. Toate aceste personaje erau cunoscute ca avînd experiențe extatice și capabile să reveleze misterele privind sufletul omenesc și supraviețuirea lui." [6]

Decebal

Gheorghe Dumitrescu urmează structura clasică a genului (divizare în acte, tablouri și numere), schema cea mai adecvată unui conflict desfășurat pe ample spații.

Trepte ale istoriei

Cît privește viziunea lui Mihai Moldovan, autorul a demonstrat convingător viabilitatea formulei operă-frescă, dăruind tabloului pe care l-am analizat putere de simbol al luptei de milenii a poporului nostru pentru independență și neatîrnare.

SURSA MELODICO-RITMICĂ esențială a lucrărilor comentate este chintesența spiritualității românești — folclorul, de la monodia de substrat modal pînă la recrearea în spiritul folclorului prin construirea unor moduri specifice.

Zamolxe

În *Zamolxe* se utilizează „un nou tip de eterofonie, redus la existența sa primordială" [7] pentru realizarea efectelor transcendentale, inițiatice. Din punct de vedere al scriiturii, aceasta se realizează instrumental prin atacuri succesive ale mai multor instrumente, prin unison vibrant, pentru formulele incantatorii, iar pe plan vocal prin divizarea corului în 12 voci.

[6] Eliade, Mircea. Op. cit., p. 58.

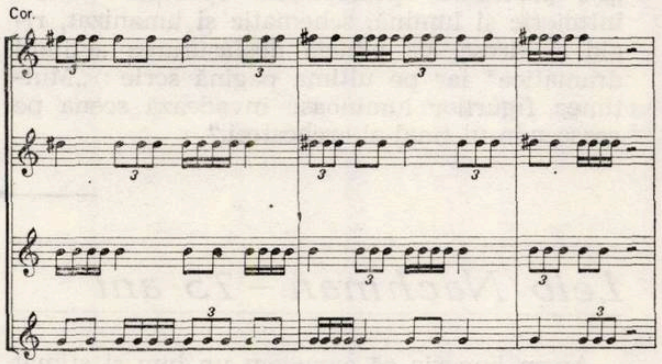
[7] Moldovan, Mihai. *Liviu Glodeanu : Zamolxe.* În: *Muzica,* București, 20, nr. 6, iunie 1970, p. 6—10.

Pentru a sugera formulele inițiatice, rituale, compozitorul apelează la sugestiile folclorului arhaic, utilizînd muzicalitatea interioară și culoarea cuvîntului, prin permutări circulare :

Ne povățuiește învățătura unui orb
Învățătura unui orb ne povățuiește
Unui orb ne povățuiește învățătura, etc...

Trepte ale istoriei

Același procedeu îl vom întîlni de altfel pe plan instrumental și în opera-frescă *Trepte ale istoriei,* în Tabloul II (nr. 4) ; în scriitura alămurilor (corni, trompete, tromboni, tubă) se rotesc patru figuri ritmice : triolet, două optimi, o pătrime, patru șaisprezecimi. [8]



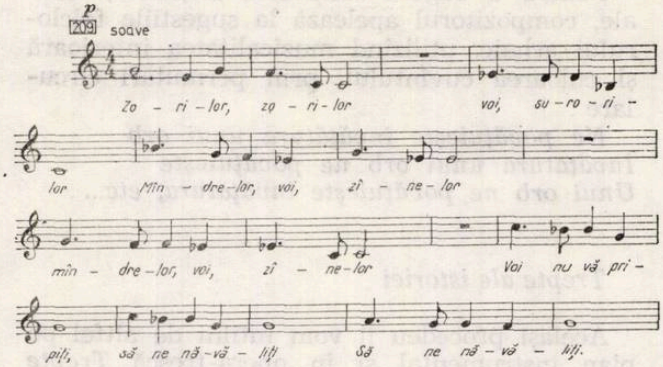
Aici întîlnim, ca și în *Zamolxe,* cu care are asemănări de tehnică compozițională, un cor de cameră, compus din 12 membri care, împreună cu un concertino (flaut, flaut piccolo, vioară și țambal) susține fondul sonor modal, de esență populară (baladă, doină, bocet, colind, cîntec de leagăn, de muncă, de nuntă), constituind „urzeala" și totodată nucleul generator al creației. Monologul lui Decebal se desfășoară în sunetele ostinate ale tobei mari întrerupt de corul vorbit care clamează, reiterat, ca într-un ritual numele regelui dac.

Decebal

Și în opera *Decebal* caracterul modal se reflectă în întreaga concepție, dar străbate cu pregnanță în monodia ancestrală a preoților, în aria Argesei *(Din haosul tăriei) ;* aria lui Ardalus *(Cînd a fost la răsărit de soare)* se aseamănă strigăturii vorniceilor din ritualul de nuntă iar bocetul Drigisei este realizat în spiritul Mioriței (Vezi în pag. 26).

În lucrările comentate, conflictele sînt concepute ca în basmele noastre, cu un final optimist, binele învinge răul, lumina alungă întunericul.

[8] Vartolomei, Luminița. *Opera-frescă „Trepte ale istoriei" de Mihai Moldovan.* În : *Muzica,* București, nr. 5, mai 1974, p. 20—24.



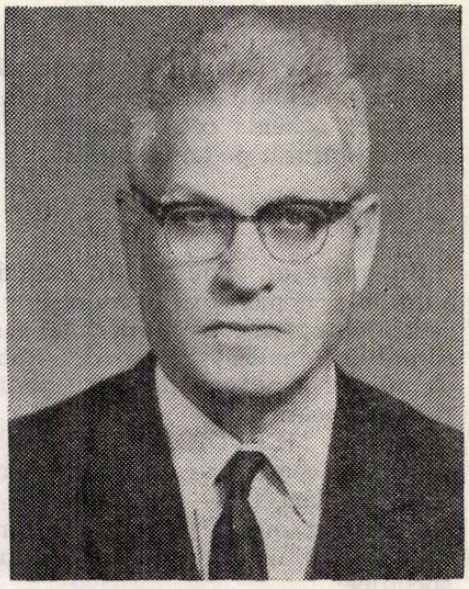
Această intenţie este subliniată de autori pînă şi în indicaţiile de regie. Astfel, în debutul operei *Zamolxe*, Liviu Glodeanu notează : „Pe parcursul spectacolului opoziţia dintre întuneric şi lumină, schematic şi umanizat, rigid şi firesc, va puncta desfăşurarea acţiunii dramatice" iar pe ultima pagină scrie : „Mulţimea figurilor luminoase invadează scena pe crescendo-ul final al orchestrei."

În *Decebal*, caracterul luminos, apoteotic, reiese din ultima arie a eroului principal care, deşi muribund, speră ca jertfa sa să fie piatră de temelie a viitorului liber al poporului său.

Deşi diverse ca modalitate de abordare a subiectului, ca formulă componistică şi ca tehnică de compoziţie, lucrările analizate sînt unitare prin sursa de inspiraţie melodico-ritmică, de factură folclorică. Ele poartă amprenta maturităţii artistice a şcolii româneşti de compoziţie, reprezentînd o nouă concepţie de înveşmîntare muzicală a unui subiect de sorginte istorică. Reflectînd o epocă atît de îndepărtată a genezei şi istoriei poporului român, compozitorii au utilizat sursa cea mai autentică şi mai bogată — folclorul.

Ei au turnat în matricea expresivităţii contemporane spiritualitatea strămoşilor noştri, păstrată în folclorul arhaic, realizînd lucrări reprezentative ale genului. Din text sau din structurile modale, din tratarea vocii sau din orchestraţie răzbate, puternic, glasul fiinţei noastre naţionale.

Leib Nachman – 75 ani



Avem bucuria să omagiem un bun şi stimat coleg al nostru, compozitorul LEIB NACHMAN, cu prilejul împlinirii vîrstei de 75 de ani. Senectutea nu se lasă prea mult aşteptată şi apare în calea noastră mai repede decît am dori-o, de aceea cei înţelepţi o întîmpină cu mîinile pline de roade şi cu sufletul deschis. Nu pentru a o îmbuna, firește, ci pentru a apărea drepţi şi întregi în faţa ei, cu conştiinţa limpede că îi putem raporta că — atît cît am putut — ne-am făcut datoria.

Prietenul nostru LEIB NACHMAN este dintre aceia pe care viaţa a încercat adeseori să-i risipească, dar care a ieşit mereu învingător, datorită staturii sale robuste, fizice şi morale. De aceea, el ne impune şi ne-a impus totdeauna, prin conduita sa civică şi acel simţ al dreptăţii, care pentru LEIB NACHMAN este la fel de necesar, ca aerul şi apa noastră cea de toate zilele.

Omul acesta cu o biografie care ar tăia răsuflarea oricărui cititor, dacă ar fi tălmăcită într-un roman, a fost elev al lui ZIRRA în Iaşul artelor, din perioada dintre cele două războaie. Muzica a fost şi este nimbul său perpetuu, tot ce a simţit şi gîndit îi dăruieşte ei, lucrul său la pian şi pe hîrtia cu portative nu încetează niciodată. Hărnicia lui LEIB NACHMAN e pilduitoare şi e singura în stare să deschidă porţile Parnasului.

Am stat de multe ori împreună, scrutînd ideile sale muzicale şi mărturisesc că ele sînt străbătute de cele mai certe virtuţi, că tot ce a scris e sincer şi lipsit de orice emfază. O credinţă curată în comunicarea prin sunete, îi dă lui LEIB NACHMAN acea seninătate a artiştilor adevăraţi, care se ascultă pe ei cu o infinită dorinţă de exprimare, ca o dovadă a unui simţ superior al datoriei.

Romanul pasionant al vieţii sale, care va rămîne probabil nescris, răzbate în lucrările sale, dar nu prin infinitele lui episoade secundare, ci prin ceea ce a fost imprimat adînc, încît e stigmat şi pecete, obsesie de care nimeni nu se mai poate elibera.

Doftana apare şi reapare în orizontul său emotiv, ca un leit-motiv existenţial ; ai aştepta să explodeze din o mie de inimi, să se năruie Bastilii de piatră, dar LEIB NACHMAN se învîrteşte în jurul acestei idei, ca odinioară în incinta teribilei temniţe. Se poate citi

aici caracterul lipsit de orice vindicație al lui NACHMAN, elanul său de vechi luptător, dar și puterea sa de suferință asumată cu demnitatea și convingerea ce face ca bronzul din care sînt plămădite statuile eroilor să ni se pară materia lor firească. O operă despre Doftana stă de mult pe masa compozitorului, unele fragmente au și văzut lumina realizării.

Peste tot ce a învățat la Iași, s-au suprapus solide cunoștințe despre muzică, în perioada petrecută în Uniunea Sovietică, la SARATOV. În cele două simfonii ale sale se simte suflul școlii ruse, deși materialul tematic e românesc, pigmentat de aleanul dorului și vioiciunea jocului.

Creația sa cuprinde multe opus-uri. Ne vom opri însă o clipă asupra a ceea ce a scris pentru pian, pentru că aici ni se pare ca LEIB NACHMAN dă măsura talentului său muzical.

Un caiet cu 24 de studii de virtuozitate și al tul cu 25 de studii-poeme pe motive și teme evreiești și arabe cuprind tot atîtea idei muzicale și instrumentale deosebit de interesante, unele cu totul remarcabile.

Tinzînd către probleme de mare virtuozitate dar și spre calda cantabilitate, ele au calitatea că nu se repetă în intențiile lor lăuntrice, și asta ne indică o fantezie reală, vie și mereu mobilă.

Ideea de dreptate și adevăr nu poate sta decît cu cei care se identifică dintr-un infinit respect pentru această zonă a permanențelor sensibilității omenești. A trece de la folclorul românesc la cel evreiesc sau arab nu-l tulbură, dimpotrivă, îl face să vină aici cu pana exersată.

Din acest folclor, se oprește la melodiile vechi și străvechi, încărcate cu virtuți fundamentale, care, asemănător pietrelor dure, nu se tem de vîltoarea timpului, ce le șlefuiește cu o răbdare fără timp. Identificarea amintită e perfectă, pentru că sufletul lui LEIB NACHMAN e însetat de adevărul artistic, de autenticitatea exprimării.

Sîntem curioși să auzim acest buchet de piese pentru pian și să pătrundem într-o lume cu o cultură milenară, tulburătoare, în care ne regăsim și noi, pe filoanele cîntărilor bizantine. Nostalgia locurilor sfințite de atîta suferință umană și de neobosită căutare a dreptății — întruchipată într-un cer imaginar, ce nu poate fi decît o proiecție a pămîntului nostru, cu izvoarele lui limpezi și grădini aromitoare — revine deseori în orizontul componistic al artiștilor, arătîndu-ne că omul e învincibil, nu prin promisiunile religioase, ci prin înțelegerea profundă a umanului.

Poate de aceea LEIB NACHMAN își intitulează simbolic cel de al 25-lea studiu-poem cu titlul „Șalom" — PACE, fără de care izvoarele se pot transforma în lacrimi, iar grădinile aromitoare în cenușă.

Ideea de dreptate și adevăr nu poate sta decît alături de cea a PĂCII, teme dragi compozitorului, pe care îl omagiem astăzi.

THEODOR GRIGORIU

STAGIUNEA DE CONCERTE
Seară Mihail Jora

Deschizînd o „antologie de cîntec și poezie românească", Filarmonica a înscis pe prima filă a acesteia numele marelui, distinsului compozitor care a fost Mihail Jora. Ca și în cazul lui Enescu (cel puțin în ceea ce privește ultima parte a creației sale), în cel al lui Paul Constantinescu (în privința importanței în formularea unor adevăruri, a unor puncte de vedere dintre cele fundamentale ale culturii muzicale românești) și în cazul lui Mihail Jora, trecerea timpului, perspectiva pe care noi toți o căpătăm prin aceasta în fața operei generoase pe care a lăsat-o permite tuturor să adîncească tot mai mult o realitate de care sîntem tot mai conștienți : Mihail Jora a fost nu numai unul din principalii ctitori de școală muzicală națională, nu numai strălucita sensibilitate și inteligență muzicală a timpului său, ci și un artist vizionar, o sămînță din care a rodit bogat multă din recolta muzicală a anilor ce au urmat dispariției sale de printre noi. Reascultîndu-i muzica cu inimi în care încep să se încrusteze semnele înțelepciunii pe care ți-o dă trecerea pe drumul vieții și al artei, am înțeles că... de fapt abia de acum înainte începem să înțelegem de ce Mihail Jora a fost, într-adevăr, un vizionar, de ce — prin aceasta — a fost cel mai strălucit dascăl a generații întregi de compozitori care, de la cei ce-și măsoară astăzi viața în șapte, opt decenii, pînă la noi, cei „tineri", adică cei ce ne îndreptăm grabnic și curajoși spre cincizeci de ani, să înțelegem de ce s-au adăpat, ne-am adăpat cu atîta folos de la izvorul de frumuseți, adînci și curate ale artei sale, al sfaturilor sale de profesor a cărui importanță cineva trebuie, va trebui s-o analizeze cu profunzime.

Afișul avea notat pe frontispiciu „Mihail Jora și poezia lui" — adică voia să invite la o seară alcătuită, în principal, din lieduri, gen în care — la noi — compozitorul a rămas inegalabil. Dar mai voia acest afiș să sugereze inefabila poezie artistică a artei jorești, terenul acesta de vibrantă sensibilitate a neuitatului maestru. Sau, dacă vreți, afișul mai invita la rememorarea poeziei căreia — cu un discernămînt rar întîlnit în privința versului ce simțea, el, Jora, nevoia imperioasă de a-l traduce în muzică — compozitorul s-a adresat de-a lungul întregii vieți. Și iată cum, privind lucid asupra „colecției" de nume de poeți de arta cărora Mihail Jora s-a lăsat furat, constatăm că paginile liedurilor sale au fost scrise pe versurile celor mai de seamă strune ale liricii noastre — Eminescu, Goga, Bacovia, Arghezi, Blaga, A. Maniu, Al. O. Teodoreanu, Mariana Dumitrescu.

Complexitatea peisajului tematic și expresiv al liedurilor lui Mihail Jora a fost sugerată și de selecția propusă în programul serii. Ca și capacitatea compozitorului de a fora textul poetic pînă în intimitatea adîncimilor sale, stîrnind fiori de emoție, versul și tulburătoarea urzeală muzicală imaginată de compozitor. De la tristețea nostalgică (*Afară-i*

toamnă — Eminescu, *Mor azi gîndurile mele* — Goga) la discreţia exprimării din *Proză* (Bacovia) sau *Priveliște blestemată* (Adrian Maniu) ; de la gingăşia de molatecă, moldovenească expresie din *Păstrează* (Arghezi) sau *Acuarelă* (Mariana Dumitrescu), la expansivitatea lui *Bucură-te, floarea mărului* (Blaga) sau *Chiot* (Mariana Dumitrescu) ; de la romanticul *Ce stă vîntul să tot bată* (Eminescu), la expresia de nedezmințită autenticitate folclorică din *La cramă* (Al. O. Teodoreanu). De la formele concise, lapidare — la cele complexe, de la cele riguroase, la cele libere, bogate, inspirat imaginate.

Seara Mihail Jora a fost un popas în poezie — în poezia evocării făcute cu o superbă noblețe de compozitorul Theodor Grigoriu, în poezia poeziei recitate cu aleasă măiestrie de actriţa Irina Răchiţeanu-Şirianu, ca de pe meridianele esenţelor tari cuprinse în versurile liedurilor, în poezia de statuară frumuseţe a însăşi muzicii lui Mihail Jora.

Seara Mihail Jora a fost o seară a demonstraţiei interpretative de ţinută sărbătorească. Soprana Emilia Petrescu — voce suavă şi distinsă. Profund expresiv, basul Nicolae Florei. De un dramatism reţinut, mezzosoprana Martha Kessler. Ioana Bentoiu, cu o emoţionantă capacitate de pătrundere a sensurilor textului. Abordînd o largă gamă expresivă, tenorul Valentin Teodorian.

Agrementat cu două opus-uri instrumentale (*Mica Suită pentru vioară şi pian*, op. 3 şi *Sonatina pentru pian* op. 44), programul a prilejuit evoluţia de notabilă calitate a violonistului Ştefan Rodescu şi o demonstraţie a pianistei Ilinca Dumitrescu ce ni s-a dezvăluit situată la o altitudine de măiestrie tehnică şi capacitate de aprofundare a textului muzical în care citim maturitatea artistică.

Acompaniamentul la pian a fost asigurat de Dan Grigore, această mare capacitate muzicală, unul dintre cei mai îndrăgiţi, dintre cei la a căror admirabilă formare artistică Mihail Jora a contribuit — şi de eminenta muziciană care este Lisette Georgescu. Cu o autoritate artistică de înaltă ţinută, ca una dintre personalităţile ce au stat în preajma lui Mihail Jora decenii de-a rîndul, interpretîndu-i opus-urile, uneori în prime audiţii absolute, Lisette Georgescu a dominat prin prestigiul ei de distinsă muziciană şi a emoţionat prin legătura directă pe care a făcut-o între cel pe care trebuie să-l numim întotdeauna *„maestrul"* Mihail Jora — şi noi, cei de astăzi.

...Dar de ce oare o asemenea seară, încărcată de emoţii artistice atît de consistente, ne-a fost umbrită de o constatare pe care, nici unul dintre cei prezenţi la concert nu ne-am şoptit-o la ureche, dar am simţit-o strecurîndu-se amar prin adîncurile inimii ? De ce dintre noi, cei de astăzi, în sala în care se aducea aminte de unul dintre cei mai de seamă ctitori ai muzicii româneşti nu erau prezenţi decît cei care — aşa cum spuneam — îşi măsoară vîrsta în şapte, opt decenii sau „tinerii" care ne îndreptăm grabnic şi curajoşi spre cincizeci de ani ? De ce ? Enescu, Paul Constantinescu, Negrea — şi cîţi încă alţii ! — sînt rădăcinile adînc împlîntate în solul pămîntului şi artei poporului nostru, din ei ne-am născut noi, cei de azi, se vor naşte cei de mîine. Mihail Jora este una dintre aceste viguroase rădăcini ! Unde aţi fost voi, minunaţi tineri făuritori de frumuseţi muzicale, în seara în care era evocată figura şi muzica unuia din care — o ştiţi sau nu, şi dacă nu, trebuie s-o ştiţi ! — şi voi, voi — mai ales — vă trageţi ! Acest Mihail Jora pe care noi l-am cunoscut şi am căutat să-i urmăm, fiecare după măsura puterilor sale, să-i urmăm povaţa. Acest Mihail Jora în a cărui muzică, voi, tinerii, vă veţi recunoaşte, aşa cum fiul se recunoaşte în părintele său ! Acest Mihail Jora care, cu mult înainte ca voi să fiţi, să păşiţi pe trudnicul drum al artei, v-a simţit venirea, v-a îndrăgit, v-a orientat — fără să o ştiţi — pasul în arta contemporană ! Acest Mihail Jora care — ca Enescu, Paul Constantinescu, Negrea, şi cîţi încă, alţii — este o pagină de istorie în cultura noastră — şi istoria nu trebuie să ne-o uităm ! Este „părintele" vostru, bunul şi străbunul celor ce vor veni după voi ca să are mai departe ogorul de muzică pe care el, ei, ni l-au lăsat bogat în roade ! În acele roade din care, poposind din cînd în cînd, trebuie să gustăm, mereu, pentru a ne răcori cerul inimii, pentru a prinde puteri spre a merge mai departe !

Theodor Drăgulescu

Turneul ansamblului de cîntece şi dansuri al Armatei populare bulgare

În ultima decadă a lunii mai am fost gazdele reputatului ansamblu de cîntece şi dansuri al Armatei populare bulgare, care a întreprins un turneu în ţara noastră, organizat în cadrul tradiţionalelor relaţii şi schimburi de valori cultural-artistice dintre cele două ţări vecine şi prietene, ca răspuns la turneul efectuat de Ansamblul „Doina" al Armatei noastre, întreprins anul trecut în Republica Populară Bulgaria.

Înfiinţat la 1 octombrie 1944, ca primă instituţie profesionistă muzicală din anii puterii populare, Ansamblul a desfăşurat o bogată activitate în ţară cît şi în cadrul numeroaselor turnee efectuate în diferite ţări ale lumii, bucurîndu-se de aprecieri dintre cele mai elogioase şi fiind distins cu înalte ordine ale R. P. Bulgaria. Reunind un număr de 180 de artişti, ansamblul este alcătuit din : cor bărbătesc, orchestră simfonică, colectiv de dansuri, orchestră de muzică populară, soliști vocali, grupuri vocale de cameră, precum şi fomaţia vocal-instrumentală de cameră.

Seria spectacolelor prezentate, cu un remarcabil succes, în diverse oraşe ale ţării, s-a încheiat printr-un spectacol de gală susţinut pe scena Operei Române.

Atît în cadrul spectacolelor prezentate în ţară, cît şi la Bucureşti, artiştii bulgari au făcut dovada unei înalte măiestrii, promovînd o artă autentică, viguroasă şi militantă, cu profunzime şi virtuozitate, demonstrînd o puternică forţă şi capacitate de comunicare.

Repertoriul muzical inclus în program s-a distins prin varietate tematică şi stilistică, cuprinzînd, după cum era firesc, într-o măsură însemnată, lucrări din creaţia bulgară, clasică şi contemporană militantă, cîntece patriotice şi revoluţionare, prelucrări corale populare, creaţii aparţinînd celor mai de seamă compozitori din ţara vecină. *Comunistul* şi *Jana* de Dimităr Petcov, *Bulgaria* de Radko Aleksandrov, *Primăvara pe Drava,* de Victor Raicev, *În slujba păcii* de Zinovi Kompanieev, *Mărule de aur* de Asen Karastoianov, *Fată, lele* de Dobri Hristov, precum şi inspirata lucrare ostăşească, *Cîntecul recrutului* de Atanas Boiagiev.

Un spaţiu destul de important a fost rezervat, în programe, şi creaţiei muzicale universale din care au fost selectate cu gust pagini de mare frumuseţe servind la punerea în valoare a laturii interpretative a diverselor compartimente artistice, cu deosebire a celor coral şi vocal-instrumental : *Cor din opera Ernani, Aria lui Maurico din opera Trubadurul* de Giuseppe Verdi, *Aria toreadorului* din opera *Carmen,* de Georges Bizet, corul *Noapte bună* de Frantz Schubert, *Cîntecul oaspetelui indian* din opera *Sadko* de Rimski Korsakov, *Marşul armatelor unite* — de Boris Aleksandrov.

Ca un semn de înaltă preţuire a artei noastre în programul ansamblului au fost incluse şi cîteva creaţii româneşti : *Cîntec şi joc din Oaş* de Gheorghe Dumitrescu, cîntecul popular *Draga mea* şi cîntecul de muzică uşoară ostăşească *Soldăţei de plumb* de Florentin Delmar.

În ceea ce priveşte latura interpretativă se poate afirma cu deplin temei că artiştii militari bulgari au făcut dovada unei înalte măiestrii, relevată pe multiple planuri. Punctul forte, compartimentul de bază, îl reprezintă fără îndoială corul bărbătesc : masiv, puternic, omogen, cu voci bine timbrate, cu nuanţări de mare fineţe şi strălucire atît în piesele cu acompaniament orchestral, cît mai cu seamă în cele à cappella.

Tot pe acelaşi plan s-a impus cu pregnanţă şi valorosul grup de solişti, artişti de notorietate, cu calităţi vocale deosebite, de mare profunzime şi forţă dramatică şi inepuizabile resurse interpretative, în frunte cu artiştii emeriţi Todor Truncev şi Dimităr Ioţon, Magdalena Petkova, Svetomir Parapanov, Stephanov Tanov, Hristo Panaiotov, Gheorghi Borovanschi, Krastio Tomov, Ştefan Varajov.

Un element important de diversitate interpretativă şi stilistică l-au impus cu siguranţă în spectacole grupurile vocale „Cîntec ostăşesc" şi „Sofia", cu deosebire în interpretarea pieselor de muzică uşoară ostăşească şi în cea populară.

Orchestra simfonică a acompaniat cu delicateţe şi dezinvoltură, demonstrînd maturitate artistică, omogenitate, acurateţe şi sensibilitate în acompanierea corului şi soliştilor.

Compartimentul coregrafic a oferit spectacolului momente de mare strălucire, de feerie coloristică, de eleganţă, vigoare şi lirism. Deşi sub aspect tematic s-au bazat pe dansul popular, constituit în suite, acestea nu au sărăcit, ci dimpotrivă au dat o prospeţime specifică prin paleta coloristică atît de bogată a costumelor, prin originalitatea unor soluţii coregrafice, şi mai cu seamă prin vitalitatea şi ineditul unor dansuri de deosebită vivacitate şi forţă sugestivă. În *Dansul belşugului, Dans ritual de primăvară,* în atît de interesantele *Dansuri din ţinutul Varnei* (în care s-au folosit bice şi linguri de lemn) cît şi în inspirata *Suită de jocuri* populare ale şopilor (locuitori din împrejurimile Sofiei) corpul de dansatoare şi dansatori şi-a demonstrat cu fineţe şi viruozitate virtuţile artistice incontestabile, puse în valoare cu talent şi înaltă măiestrie de artistul emerit Metodi Kutev — prim maestru de balet al ansamblului şi de Gheorghi Abraşev.

Realizările artistice de înaltă ţinută ale formaţiilor ansamblului poartă pecetea personalităţii artistice a primului dirijor Boris Hincev, artist emerit, şi a celorlalţi dirijori Ceaudar Majdrakov şi Ivan Hristov, care au făcut dovada unei înalte probităţi profesionale, demonstrînd o aleasă măiestrie interpretativă, mare forţă lăuntrică, indiscutabil talent şi mare dăruire artistică.

Ion Pelearcă

Recital Andrei Tănăsescu

Recitalul tînărului compozitor şi pianist Andrei Tănăsescu a reprezentat, fără nici o îndoială, un eveniment artistic ieşit din comun. Am urmărit pe acest muzician încă din anii cînd era elev al Liceului de muzică Nr. 1 — astăzi Liceul de artă „George Enescu" — în clasa eminentului profesor Florino Delatola. Însuşirile lui interpretative erau proeminente şi, cu toate că un timp a persistat o oarecare crispare în exteriorizarea pianistică a intenţiilor interioare, fiecare apariţie a lui Andrei Tănăsescu deştepta interesul printr-o înţelegere artistică neobişnuit de matură. Ulterior, a intrat la Conservator, unde a studiat compoziţia (profesorul Liviu Rusu îmi vorbise adesea despre calităţile deosebite ale discipolului său), avînd prilejul să se bucure de îndrumările lui Tiberiu Olah. A continuat însă în paralel să se perfecţioneze ca pianist şi la răstimpuri veneau ecouri favorabile despre evoluţia sa şi pe acest tărîm. Îmi amintesc de un recital cu versiunea integrală a *Preludiilor* de Debussy, iar unii dintre colegii mei mi-au vorbit apoi entuziast de tălmăcirea dată *Concertului nr. 1* de Ceaikovski, pagină de enormă dificultate virtuoză, biruită, se pare, cu o flacără de o intensitate ieşită din comun.

Am avut apoi prilejul să apreciez formarea complexă de muzician a lui Andrei Tănăsescu din chipul în care a participat la Festivalul „Tinere talente" de la Rîmnicu Vîlcea (ediţia a II-a, aprilie 1980) : fie interpretînd *Sonata a V-a* de Skriabin, fie acompaniind vioara într-o *Sonată* de Tartini sau contrabasul într-o *Romanţă* de Capoianu, el demonstra permanent o autoexigenţă muzicală pilduitoare. Tănăsescu se dovedea (şi impresia ne-a fost întărită ulterior prin rafinamentul cu care a acompaniat la pian pe Adina Iurăşcu în tălmăcirea unor lieduri de Theodor Grigoriu într-un concert-dezbatere de la Radio), un artist integru, total angajat în actul interpretativ, pe care îl priveşte nu de pe po-

ziția celui ce reproduce un text, ci a celui ce are de transmis emoții, gînduri, nuanțe sufletești. „Cîntă ca un compozitor" spun unii, opinia aceasta implicînd, chipurile, o nuanță de îndoială asupra posibilităților pur pianistice ale lui Andrei Tănăsescu. De fapt, Tănăsescu cîntă ca un compozitor, dar lucrul îl situează pe o linie glorioasă, dacă ne gîndim cum cîntau la pian un George Enescu, un Constantin Silvestri. Este vorba, adică de o concepție orchestrală a folosirii resurselor instrumentului de o varietate timbrală infinită, de redarea muzicii întotdeauna „dinăuntrul ei", adică pornindu-se de la miezul de idei, de la alcătuirea formală intimă, de la înțelegerea sensului, a „direcției" fiecărei fraze. În timpul recitalului, urmăream reacțiile celor din sală, iar în pauză unul din colegii săi mi-a spus, parcă cu uimire : „Ia te uită, e mai bun decît majoritatea celor de la pian" (în sensul claselor de pian ale Conservatorului, desigur).

Lucrul a reieșit cu evidență chiar din modul de alcătuire a programului, început cu o *Sonată* compusă de Andrei Tănăsescu în 1978 și ale cărei filiații, eventual sugerate, din stilul lui Bartók sau Prokofiev nu întunecă de fel originalitatea ei expresionist-tensionată, și continuat cu capodopere ca *Sonata op. 1* de Alban Berg, *Sonata a V-a* de Skriabin, pentru a se încheia cu *Sonata în fa minor* de Brahms. Nu vreau să intru în detalii, dar cîți din cei „de la pian" ar fi avut temeritatea și mai cu seamă posibilitatea de a-și pune mijloacele instrumentale, fie ele chiar îndelung șlefuite, în serviciul unor lucrări de asemenea complexitate și substanțialitate ? Neoromantismul gîfîitor, încordat, colorat de nuanțele viitoarelor trăiri mai complexe ale creatorului lui *Wozzeck,* din *Sonata* lui Berg, lucirile tainice, freamătul poetic neliniștit al muzicii lui Skriabin, densitatea sonoră, masivitatea, reminiscențele schumanniene ale *Sonatei* de Brahms — toate ne-au fost restituite cu deplină autenticitate. Iar în ce privește latura pianistică propriu-zisă, n-a mai rămas nici o urmă din crisparea de altă dată, ba chiar se poate spune că unii *tempi* din Brahms, în mișcările repezi, desfideau orice timiditate sau complexe ale învățăcelului și se refereau continuu doar la *imaginea* chemată din tastele instrumentului. Pentru că acesta este darul cel mai de seamă al lui Andrei Tănăsescu : acela de a pune tot timpul doar MUZICA în lumină, nu dintr-o sfială sau modestie excesivă, ci din înțelegerea superioară a actului artistic. Dacă dorința aceasta cere acele mirifice culori din Skriabin, acel *legato* sufletesc din *Intermezzo*-ul *(Rückblick)* al Sonatei de Brahms sau tehnica de *staccato* din propria sonată, acestea toate sînt detalii subsumate întregului și sînt privite ca atare, fără să li se dea o importanță de sine stătătoare, fără să fie *caligrafiate* ostentativ.

Pentru toate aceste motive, orice apariție viitoare a lui Andrei Tănăsescu pe podiumul de concert (și este cazul să fie din ce în ce mai multe și mai variate) va fi dintre acele prilejuri muzicale pe care nu se cuvine să le pierzi.

Alfred Hoffman

Recital Sanda Șandru

Un debut în adevăr surprinzător prin întregul complex al calităților vocale și muzicale pe care soprana Sanda Șandru le aduce în fața publicului, la Sala Mică ; un complex de date pe care le poate poseda doar un artist matur, dispunînd de o experiență a cîntului și de o experiență a gîndirii muzicale, mai ales. Căci nu ne aflăm în fața debutului unui tînăr deosebit de înzestrat ci a unei descoperiri — este drept cam tardive — a unui artist aflat în apogeul carierei sale, artist pentru care adevărul rostirii muzicale, cuviința gestului interpretativ depășesc limitele rampei, concretizîndu-se într-o etalare deloc ostentativă, poate chiar prea modestă, a propriei personalități.

Cred că nu greșesc afirmînd că cea mai bună invitație la concert a constituit-o programul însuși al manifestării, program incluzînd lieduri de Dumitru Capoianu, *Suita pentru soprană, pian, vioară și violoncel* de Dmitri Șostakovici și ciclul de lieduri pe care Richard Wagner l-a scris pe versurile Mathilde Wesendock — o carte de vizită de ținută pe care interpreta a onorat-o cu o seriozitate, cu o dăruire în cînt dar mai ales cu un rezultat artistic impresionant. Iar secretul reușitei sale se află fără îndoială în natura muzical poetică a abordării partiturii, în studiul nuanțelor intime ale expresiei versului, în stabilirea adecvată a echivalențelor vocale ale acestora vis-à-vis de particularitățile stilistice ale discursului muzical. Detaliind mai mult, se poate spune chiar că rareori ai ocazia să observi o atît de echilibrată și reciprocă împlinire a intuiției muzical poetice cu știința cîntului vocal. Glasul Sandei Șandru de o remarcabilă extensie expresivă dispune de virtuți coloristice de o mare bogăție, capabile să portretizeze atît pitorescul unor pagini semnate de Dumitru Capoianu *(Vin țigăncile)* cît și dramatismul unor momente din suita lui Șostakovici sau intensitatea covîrșitoare a expresiei liedurilor wagneriene. Desigur una dintre calitățile esențiale ale aparatului vocal al Sandei Șandru o constituie maleabilitatea și consistența glasului în toate registrele, sprijinită pe o consistență și maleabilitate a expresiei. Căci poate astfel se explică abordarea cu egal succes a marilor pagini de operă — mă refer la interpretarea ariei din *Attila* de Verdi, la cererea publicului, căreia interpreta îi conferă o alură sculpturală de mare forță expresivă, ferită de șabloanele unor șarjări operetistice jenante. Poate tocmai acest aspect ne face să credem că Sanda Șandru ar evolua cu aceeași eficiență artistică în genul vocal-simfonic oratorial. Este, indiscutabil, un merit special al secretariatului de muzică de cameră al Filarmonicii bucureștene de a fi făcut posibilă această apariție de mare interes muzical artistic ; și sîntem convinși că altele vor urma în viitorul foarte apropiat. Impresionant a apărut și gestul colegial al colaboratorilor artistei, pianistul Nicolae Licareț, violonistul Avy Abramovici, violoncelistul Tiberiu Ungureanu care au acordat cu generozitate, întregul lor concurs, reușitei acestei după-amieze muzicale.

Dumitru Avakian

TUR DE ORIZONT

Concertul studenților compozitori aflați pe băncile Conservatorului „Ciprian Porumbescu" a avut o desfășurare mai puțin obișnuită decît manifestările similare oferite în ultimii ani : pe podiumul de concert nu au mai defilat doar membrii unui singur an de studii ci în fața publicului s-au perindat studenții tuturor anilor (mai puțin cei din anul I). Avantajele acestei formule au fost multiple dar cel principal a fost acela al unei bogății, al unei diversități de forme muzicale și de instrumentații care au caracterizat lucrările prezentate, evitîndu-se astfel formula monotonă a concertului de coarde, de sonate etc., (în funcție de programa analitică a unui anumit an).

Chiar din start interesul publicului a fost stîrnit de muzica pentru septet de alămuri *Alegorie I* de Liviu Dănceanu (clasa Ștefan Niculescu), lucrare cu o evidentă tentă antirăzboinică. Simțul scenic, dramatic al lui Liviu Dănceanu, plasticitatea imaginilor muzicale le-am remarcat și cu alte ocazii ; acum, în această piesă cu evidente elemente de teatru instrumental toate aceste calități au fost cu atît mai clare. În ciuda unei anumite eterogenități a limbajului muzical (mai ales structurile morfologice aleatorice fiind insuficient integrate în ansamblul materialului muzical) lucrarea se detașează prin susținere generală corespunzătoare, fapt care mă îndreptățește să cred că Liviu Dănceanu va putea aborda cu mare succes muzica de scenă, de film sau drama lirică.

Bogdan Livianu (clasa Anatol Vieru) ne-a propus trei lieduri pe versuri de Tudor Arghezi, utilizînd o tehnică modală (moduri complementare) ; limbajul melodic își revendică sorgintea în tradiția liedului românesc (Jora, Bentoiu) susținînd plastic imaginile poetice. Cred însă că acompaniamentul pianistic a fost rezolvat cu o anumită simplitate care putea fi depășită printr-un plus de efort conceptual.

Silvia Ionescu (clasa Ștefan Niculescu) nu a demonstrat în *Trei verbe la infinit-iv* (pentru clarinet, vioară și pian) o suficientă definire, o precizare consistentă a limbajului muzical care „plutește" puțin cam neclar, impersonal. Linia generală suferă din cauza unor fragmentări excesive deși unele secțiuni, luate separat, merită atenție. Mariajul dificil al celor trei instrumente nu a fost nici el rezolvat întotdeauna corespunzător.

Livia Teodorescu (clasa Myriam Marbé) a lăsat în *Pean* o bună impresie prin anumite momente sensibile, muzicale, disparate însă. Construcția nu este suficient de consistentă încă iar ansamblul instrumental ales (flaut, corn, violă, harpă și percuție) mi s-a părut prea pretențios, de aceea tratarea lui s-a realizat uneori necorespunzător (mai ales asamblarea percuției cu instrumentele melodice s-a făcut cu greutate).

Cvartetul de coarde de Mihnea Brumariu (clasa Aurel Stroe) ne-a demonstrat o semnătură a unui tînăr în pline căutări, experimentări timbrale și structurale. Lucrarea aduce jocuri interesante de sonorități, combinații ingenioase integrate într-un sistem logic evident. Deși linia muzicală este bine realizată se simte uneori o scădere a interesului din cauza unei insuficiente consistențe a substanței artistice (poate mai ales în secțiunea centrală).

Monodie 2 pentru flaut solo ne-a reconfirmat excelenta impresie pe care ne-o formaserăm despre Mihai Ungureanu (clasa Ștefan Niculescu) care se anunță drept un incontestabil talent al tinerei generații de creatori. Limbajul extrem de bine închegat, unitar, integrează cu o logică impecabilă multe efecte transformate astfel din elemente artizanale în elemente structurale. Este drept că lucrarea lui Ungureanu a și beneficiat de o tălmăcire de excepție, flautistul Liviu Cristian dovedind nu numai muzicalitate și tehnică instrumentală dar și inteligență și personalitate față de muzica nouă.

Cvartetul lui Costin Gheorghe (clasa Dan Constantinescu) într-o manieră „tradițională, neoromantică" (care se poartă !) pleacă de la elemente intonaționale folclorice rafinat distilate. Cred că ansamblul muzical ar fi cîștigat în interes în condițiile în care autorul ar fi pedalat pe o ritmică mai bogată, mai nuanțată ieșind puțin din „canalul neoclasic" în care se complace parțial.

Nume multe, orientări diferite, stiluri deosebite, toate stînd sub semnul acesta mare de întrebare care atîrnă deasupra muzicii deceniului 9 : cum să ne întoarcem la centrajul sonor fără a reproduce fidel tonalitatea ! În această „bîjbîială" generală (valabilă la case chiar foarte... mari) nu este de mirare că niște studenți încă „cruzi" se mai rătăcesc uneori : totuși bagheta maeștrilor se cunoaște și perspectivele unor decantări se profilează.

Despre interpretare cuvinte în general bune: voi cita cîteva nume : cvartetul compus din Aurelia Carabulea, Petre Rotaru, Mihaela Staicu, Gh. Popescu, trioul format din Valentin Macovei, Sorin Ionescu, Dan Vasilescu, harpista Silviana Sandru, percuționistul Cristian Radu Văleanu, septetul de alămuri precum și soprana Georgeta Oprea. Conchidem că în ansamblu am audiat un concert interesant, plăcut și plin de promisiuni chiar în momentanele neîmpliniri care lasă ușile deschise pentru realizările viitoare.

Dan Buciu

CONCERT „CÎNTARE OMULUI"

Circumscris manifestărilor Festivalului național „Cîntarea României", pe scena Ateneului Român a avut loc un concert ai cărui organizatori au fost Comitetul de Cultură și Educație Socialistă al Municipiului București și Universitatea din București. Intitulată sugestiv „Cîntare omului", manifestarea a atras un mare număr de melomani, cu deosebire din rîndul studenților, prilejuind în același timp o trecere în revistă a unora dintre formațiile artistice ale Capitalei angrenate în etapa de masă a Festivalului.

Cu acest prilej am avut satisfacția de a remarca prezența unei noi și valoroase formații corale studențești : corul Universității București care, sub conducerea tinerei și talentatei dirijoare Ligia Milea, a făcut în primul rînd dovada unor remarcabile resurse fizice și artistice. Dacă la aceasta mai adăugăm varietatea stilistică și de conținut a cîntecelor cît și aspectele legate mai cu seamă de interpretare, considerăm că nu numai înzestrarea artistică ci poate în primul rînd entuziasmul și tinerețea membrilor acestui colectiv artistic i-a putut susține într-un ritm și la un nivel calitativ continuu ascendent.

Repertoriul a fost bogat, divers și bine echilibrat tematic și muzical. Au fost cîntate lucrări românești de actualitate ca : *Slavă ție, Românie* de Sabin Pautza, *Anii marii iubiri* de Radu Paladi, *Studenți ai visului de aur* de Iovan Miclea, *Frumoase zile de tinerețe* de Nicolae Oancea. De asemenea, din fondul de aur al cîntecului românesc au fost prezentate multe lucrări de mare frumusețe, dar și de reală dificultate interpretativă ca : *Trandafir de pe răzoare* de Sabin Drăgoi, *Lino-Leano* și *De doi* de Nicolae Ursu, *La fîntînă* de Augustin Bena, *Floricica* și *Două cîntece din Bihor* de Francisc Hubic. Și firește, n-au putut lipsi lucrări din repertoriul universal ca : *O, lume, ce frumoasă ești* de Ludwig van Beethoven, *Serenada* de Johannes Brahms, *Vino iar* de John Dowland și minunatul madrigal al lui Daniel Friederici — *Trei lucruri minunate.*

Închegat, echilibrat și bine lucrat, corul a impresionat prin sonoritate, omogenitate și prin rafinament al interpretării. S-a vădit, cu acest prilej, preocuparea atentă a dirijoarei pentru expresia artistică, calitate interpretativă, pentru justețea și volumul nuanțărilor, pentru dicțiune și mai ales pentru stil.

Deși recentă, formația corală universitară a pornit în mod cert cu pași siguri pe făgașul unei arte autentice, făcute cu multă seriozitate și probitate profesională. Desigur, se simte nevoia unei mai puternice suduri interioare a ansamblului, a unei așezări a vocilor, de șlefuire continuă sub raport artistic și de insistență în continuare pe latura calitativă.

Evitînd banalul și succesul dobîndit cu orice preț, mergînd pe o linie clară de seriozitate artistică, această formație și-a deschis prin acest concert luminoase perspective în obținerea de noi și importante succese.

Între secțiunea corală și orchestrală, ca o față de cortină, studentul Iosif Papadopoulos, de la facultatea de geologie din Capitală a interpretat la chitară solo una dintre bijuteriile muzicii preclasice : *Preludiul* din *Suita nr. 3* de Johann Sebastian Bach ; lucrarea a fost cîntată frumos, cu suficientă siguranță tehnică și în stil.

În partea a doua a manifestării au evoluat, ca într-un adevărat concurs, două formații orchestrale camerale : „Musica Mundi" — a sindicatului învățămînt din sectorul I și „Collegium Musicum" din cadrul Casei de cultură a sectorului 5.

Prima formație a prezentat o singură lucrare, foarte pretențioasă atît prin caracterul cît și prin celebritatea ei : *Concertul pentru două viori și orchestră în re minor* de Johann Sebastian Bach. Dirijorul orchestrei, Ștefan Prallea-Blaga, a reușit să imprime ansamblului și mai cu seamă solistelor o manieră destul de reușită de interpretare, iar Silvia Mihaly și Ecaterina Gerson, cele două violoniste soliste, s-au străduit și au reușit în bună măsură să realizeze o linie interpretativă aleasă, unitară și cît mai apropiată stilului.

Cea de a doua formație, „Collegium Musicum", mai redusă numeric, dar mai stăpînă pe mijloacele artistice și mai omogenă, ne-a prezentat, sub conducerea sobră și competentă a lui Corneliu Leventiu, două lucrări de factură diferită : *Cîntec american* armonizat și aranjat pentru orchestră de Alfred Pochon și o lucrare românească din creația contemporană, suita *Codex Caioni* de Doru Popovici.

Spre lauda dirijorului și a membrilor ansamblului, ambele lucrări au fost interpretate cu multă nuanțare și în tempi potriviți, ansamblul sunînd omogen, bine acordat și receptiv la semnele dirijorului.

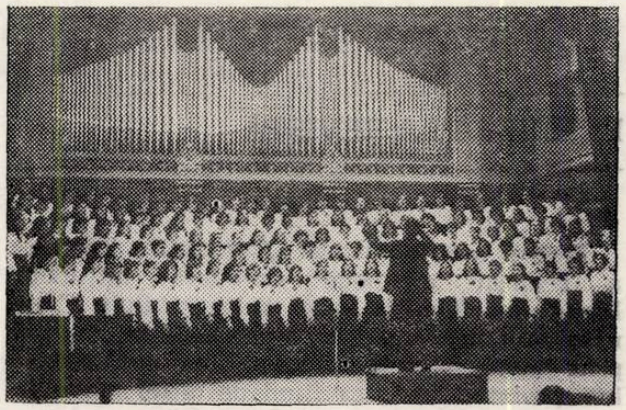
I. P.

CONCERTUL CORAL-INSTRUMENTAL AL LICEULUI PEDAGOGIC DIN BUCUREȘTI

În liceul pedagogic din București, ca și în altele de același profil din țară, se fac eforturi susținute pentru a suplini lacunele inexplicabile ale actualului plan de învățămînt (o singură oră pe săptămînă pentru patru discipline : teorie-solfegii, instrument, cor și dirijat ansamblu coral), prin activități artistice colective prestigioase. Acestea au răsunet nu

numai în interiorul şcolii ca serbări obişnuite, ci mai ales în afară, sub forma unor concerte deosebit de pretenţioase, care au menirea de a populariza existenţa instituţiei, spiritul de dăruire al elevilor, entuziasmul şi colaborarea dintre cadrele didactice şi conducerea şcolii, precum şi pasiunea înflăcărată a profesorului dirijor, fără de care nu ar fi posibilă o astfel de acţiune cultural-artistică de anvergură.

Concertul coral-instrumental al liceului pedagogic din Bucureşti, pe scena Ateneului Român, este o dovadă grăitoare a acestor fapte educative pline de semnificaţii şi încărcătură emoţională. Concertul, în două părţi distincte, a fost susţinut de cele două colective artistice permanent



existente în şcoală : *corul de cameră* şi *corul mare*. La acestea se adaugă şi grupul instrumental. Fiecare din aceste formaţii şi-a demonstrat măiestria interpretativă printr-un repertoriu de cîntece adecvat nivelului de pregătire muzicală, sensibilităţii artistice şi capacităţii elevilor de înţelegere a actului de cultură. Conştient de posibilităţile tehnice vocale ale coriştelor, profesorul Jean Lupu abordează cu discernămînt piesele corale, mai ales din punct de vedere al structurii şi formei. Selecţionarea s-a realizat după criteriul educativ şi al eficienţei permanente social-culturale al cîntecelor în activitatea coriştelor, ca eleve, educatoare şi învăţătoare.

Tematic, repertoriul a fost deosebit de bogat şi variat, reprezentat prin prezenţa atît a compozitorilor români cît şi a celor străini clasici şi contemporani. Creaţia de esenţă şi de inspiraţie folclorică, de la doina autentică la cîntecul de joc, parcurge întregul program al concertului. Între acestea consemnăm : *Doina* — de Timotei Popovici, *Lino, Leano* — de Nicolae Ursu, *Grînele vara se coc* — de Ion Vidu, *Diptic maramureşean* — de Constantin Arvinte, *Mîndru-i jocul românesc* — de G. Musicescu, *Brîul amestecat* — de Pretorian Vlaiculescu, *Sîrba pe loc* — de Gh. Danga, *Cîntă, cucule, frumos* — de Mircea Neagu. Un entuziasm nestăvilit au trezit cîntecele cu conţinut naţional şi patriotic : *Românul* — de C. Porumbescu, *Voinţa neamului* — de I. Cr. Danielescu, *Corul oltencelor* (din *Oratoriul „Tudor Vladimirescu"*) — de Gh. Dumitrescu, *Numele ţării* — de Anton Dogaru, *Iubim acest pămînt* — de Alexandru Paşcanu, *Joacă fir de aur* — de Laurenţiu Profeta.

Au impresionat în chip deosebit şi au stîrnit o adevărată încîntare cîntecele pentru copii cu tematică adecvată vieţii şi capacităţii lor de înţelegere. Acestea au fost : *Săniuţa* — de Liviu Comes, *Ghiocelul* — de V. D. Nicolescu, *Toamna* şi *Vara* — de H. Purcell (al doilea armonizat de Jean Lupu). Desigur, logica programului a impus şi a consemnat în ansamblul repertoriului şi cîntecele de tinereţe, de gingăşie şi de exuberanţă juvenilă ca: *Hai, vino !* — de Iacob Regnart, *Sărbătoarea andaluză* — de A. Papin, *Trei lucruri minunate* — de D. Friederici, *Tineri, noi sîntem primăvara* — de Jean Lupu şi *Nouraşul* — de P. I. Ceaikovski (aranjat pentru 3 voci de M. Neagu).

Cvartetul de coarde a interpretat corect şi chibzuit *Cîntece pentru copii* — de Bela Bartok.

Iată, aşadar, un concert bogat şi bine echilibrat tematic şi stilistic prezentat cu prestanţă şi seriozitate de formaţiile artistice ale liceului pedagogic din Bucureşti sub conducerea pretenţioasă a inimosului profesor Jean Lupu, sprijinit continuu de solicitudinea direcţiunii şcolii şi a întregului corp profesoral. Desfăşurarea concertului a scos în evidenţă nivelul artistic elevat, printr-o interpretare logică — uneori originală — delicată, realistă, a întregului repertoriu coral şi instrumental. Practic, reuşita artistică o datorăm profesorului Jean Lupu, care deja se impune ca un foarte bun pedagog, psiholog şi dirijor de cor. Alături de profesor, la pupitru, a apărut şi eleva Duţu Viorica din clasa a XI-a, căreia i-a fost încredinţată conducerea piesei corale *Toamna* de H. Purcell. Iniţiativa este lăudabilă, mai ales că eleva a dovedit curaj şi talent. Acompaniamentul pianistic a fost asigurat cu devotament şi ataşament de profesoara Camelia Pavlenco.

Este locul să menţionăm că acest concert se află la a treia sa ediţie anuală, prilejuind astfel predarea ştafetei artistice de către elevele absolvente elevelor începătoare. Numai astfel este de explicat stăruitoarea grijă cu care directorii de şcoli, ca şi profesorii cu un mai accentuat spirit de răspundere pentru prestigiul şcolii, se interesează de organizarea corului, încurajează şi sprijină activitatea lui.

Succes la a patra ediţie !

Vasile D. Nicolescu

CORUL LICEULUI PEDAGOGIC DIN BOTOŞANI LA A ZECEA ANIVERSARE

Împlinirea unui deceniu de activitate pentru o formaţie oarecare nu reprezintă un timp prea îndelungat. În cazul corului de faţă, prin

specificul său legat de învățămînt, al cooptării anuale de noi elevi (ce completează efectivul) care trebuie să-și însușească un bogat repertoriu și să se adapteze colectivului, trecerea unui număr de ani are cu totul alte semnificații, punînd dirijorului probleme deosebit de dificile.

Cel de al 245-lea concert (considerat de bună seamă jubiliar), prezentat publicului bucureștean, în Sala Ateneului, nu a reprezentat numai un bilanț de frumoase realizări, atît de apreciate și de melomani din alte oarșe ca : Iași, Bacău, Constanța, Craiova, Sibiu, Cluj, Suceava și multe alte localități din țară, vizitate cu prilejul turneelor, dar și înaltul nivel artistic dobîndit de această formație laureată a Festivalului Național „Cîntarea României". Cele 80 de piese existente în fonoteca Radioteleviziunii, mărturii sonore ale unei arte autentice, colaborarea fructuoasă cu Filarmonica locală la peste 40 de concerte vocal-simfonice și cu Teatrul din Botoșani (10 spectacole), sînt tot atîtea izbînzi care se alătură celorlalte manifestări artistice ale acestor viitori vrednici slujitori ai învățămîntului. Mîine ei vor iniția și forma gustul celei mai tinere generații de elevi din patria noastră.

Repertoriul corului, deosebit de bogat și variat, cuprinde pe lîngă numeroasele lucrări românești din diferite epoci și stiluri, creații reprezentative din muzica universală (barocă, clasică, romantică și contemporană). Dacă amintim doar piesele ample : *Cantata „Aurora"* de George Enescu, *Cantata „Cafelei"* și *Cantata „Țărănească"* de J. S. Bach, *Fantezia pentru pian, cor și orchestră* și *Simfonia a IX-a* de Beethoven ne putem face o idee convingătoare de dificultatea lucrărilor abordate de formație.

Programul prezentat pe prima scenă de concert a capitalei, veritabilă „carte de vizită", a adăugat noilor realizări ale genului coral autohton, pagini nemuritoare din muzica universală a secolelor anterioare. *Alma redentoris mater* de Palestrina, monument de arhitectură sonoră, *Le chant des oiseaux* de Clément Jannequin și *Wohlauf ihr Gast* de Erasmus Widmarr, ambele dominate de țesături dense polifonice, în mișcare vioaie, cu tente de virtuozitate, s-au alăturat admirabil pateticului romantic al lui *Waldesnacht* de Johannes Brahms. Creația românească din trecut, ilustrată prin cîntecele *Fata de păstor* de Teodor Teodorescu și *Floricica* de Francisc Hubic, a convins prin redarea expresivă, evocatoare. Lucrările compozitorilor contemporani : *El, cel mai iubit* de Radu Paladi, *Pe munte* de Constantin Arvinte, *Doina* de Mircea Neagu, dar în special ampla piesă *Festum hibernum* de Alexandru Pașcanu, cu deosebite dificultăți tehnice, datorită sonorităților inedite, cît și construcției, prin reliefarea sugestivă a citatelor folosite, integrate organic discursului muzical — au demonstrat fără îndoială marile posibilități artistice ale formației.

De bună seamă importantele realizări ale corului se datoresc dirijorului și animatorului, prof. Gheorghe Cojocaru, care cu autoritate, cu o gestică sobră, precisă dar expresivă, a știut să scoată în relief conținutul emoțional, semnificația și mesajul lucrărilor prezentate.

La împlinirea unui deceniu de activitate artistică, ne facem ecoul muzicienilor, dirijorilor și compozitorilor, ca și al publicului aflat în sala Ateneului, urînd Corului Liceului pedagogic din Botoșani și talentatului său dirijor succese din ce în ce mai mari în nobila misiune de a cultiva și propaga muzica corală, permanentizînd una din străvechile tradiții ale artei noastre interpretative.

Silvian Georgescu

PREMIERĂ LA REVISTĂ

Teatrul satiric-muzical „Constantin Tănase" a realizat o nouă premieră intitulată *Idolul femeilor* de Aurel Felea și Puiu Călinescu, un spectacol care reușește să se impună prin ținută scenică, prin valoarea muzicală și interpretativă, acestea fiind de altfel motivele care ne-au determinat să consemnăm acest autentic eveniment al genului.

Am asistat la un spectacol atractiv și antrenant în care toți interpreții și-au găsit în paginile libretului roluri pe măsura talentului, sensibilității și disponibilității lor artistice.

Părăsind anumite tipare ale genului, întregul spectacol se desfășoară într-un cadru fix, cu personaje în roluri stabile, interludiile muzicale sau coregrafice contribuind la creionarea culorii și ambianței scenice.

Dintre momentele satirice reușite am reținut „Scurt interviu" cu Puiu Călinescu, „Ne-a vrut mama intelectuale" cu Paula Rădulescu și Camelia Mitoșeru sau „Povestiri din pădurea... împăraților" cu Puiu Călinescu, Aurora Roman, Mișu Stoenescu, Florin Tănase, Radu Stoenescu și Sandi Pătrașcu.

Compozitorul Petre Mihăescu, creatorul partiturii muzicale, realizează ceea ce se poate numi, fără rezerve, o creație originală, impregnată de realitățile zilelor noastre, în care melodia, ritmul au asigurat spectacolului culoare și ambianță.

Prezența în spectacol a unor interpreți din generații diferite — Luigi Ionescu, George Bunea sau Mihaela Oancea — a adus spectacolului, pe lîngă varietate și prospețime, o anume sobrietate și personalitate.

Gil Dobrică, cunoscut pentru vervă artistică, realizează împreună cu apreciatul grup „5 T" un autentic microrecital muzical, mult aplaudat de publicul spectator.

Coregrafa Doina Mihăescu reușește să se impună în postura de realizatoare a unor momente în care corpul de balerini sau cuplurile solistice sînt conduse cu multă măiestrie și fantezie.

Am avut revelația apariției unui nou cuplu de balerini — Tanți Cișman și Ion Duțu — care, în special în tabloul coregrafic intitulat „În dulci acorduri de nai", au impresionat prin plastica mișcărilor, prin lirism și interiorizare.

Conducătorul întregului corp de interpreți, regizorul Bițu Fălticineanu găsește ingenioase modalități de prezentare scenică, asigurînd spectacolului ritm, antren și cursivitate.

Orchestra, omogenă, condusă cu competența-i bine cunoscută de artistul emerit Sile Dinicu, punctează sau acompaniază măiestrit un spectacol apreciabil și care se bucură de succes.

Ștefan Cărăpănceanu

Festival Beethoven — Concert lecție

Concertele simfonice cu explicații, organizate pentru elevi prin colaborarea Inspectoratului Școlar Municipal cu Filarmonica de Stat „George Enescu" din București, nu o dată și-au dovedit marea lor eficiență în istruirea și educarea muzicală a tineretului studios.

În acest sens manifestarea la care ne referim poate fi socotită ca una din cele mai reușite, ca un exemplu demn de urmat. Ea a adus în fața numerosului public Orchestra simfonică și Corul Liceului de Artă „George Enescu" din capitală. Care sînt caracteristicile acestui concert lecție, prin ce s-a evidențiat față de cele anterioare ? În afara faptului că a avut caracterul de medalion, consacrat în întregime lui Beethoven — cu prilejul aniversării a 210 ani de la naștere — contribuind la formarea unei idei larg cuprinzătoare asupra unui creator de geniu și a epocii sale, se cuvine a fi subliniat și modul direct, liber și convingător, apropiat auditoriului, în care a înțeles să-și expună gîndurile, să facă unele comentarii, să prezinte programul distinsul dirijor și interpret prof. Nicolae Racu.

Deoarece mulți dintre auditori păşeau pentru prima oară în acest minunat lăcaș al culturii și muzicii, prezentatorul a găsit necesar ca în cîteva cuvinte să înfățișeze cu emoție și căldură Ateneul Român, unde în cei aproape o sută de ani de existență și-au arătat pe podiumul sau la pupitrul dirijoral, înaltul lor talent, maeștri de prestigiu ai artei universale și românești. Apoi li s-a înfățișat copiilor monumentala frescă ce încinge ca un brîu marea cupolă a clădirii, cu imagini evocatoare din trecutul istoric zbuciumat al poporului nostru.

Revenind la concertul-lecție trebuie să arătăm că ilustrațiile muzicale, temele, comentariile asupra lor sau a momentelor mai importante ale pieselor au fost făcute ținînd seama de posibilitățile de înțelegere și nivelul de cunoștințe ale elevilor. Nu au lipsit nici referiri asupra legăturilor muzicii cu celelalte arte și îndeosebi cu literatura, ca și paralele interesante făcute între „Beethoven și destinul" *(Simfonia a V-a)*, „Enescu și destinul" (Opera *„Oedip"*), fiecare creator văzut prin prisma omului în fața marilor probleme ale vieții și operei sale.

Programul concertului a cuprins : *Uvertura „Egmont"*, *Simfonia a V-a*, (Partea 1 și fragmente din p. a II-a și final) și *Fantezia pentru pian cor și orchestră*. Această din urmă lucrare interpretată integral ne-a prilejuit reîntîlnirea cu tînărul pianist Constantin Sandu, remarcat și călăuzit în primii săi pași în artă de prof. Sonia Rătescu, actualmente elev în cl. X-a a Liceului „George Enescu", unde își dezvoltă calitățile sale artistice deosebite sub atenta îndrumare și competență a prof. Constantin Nițu. Distins cu Premiul I la Concursul „Lira de aur", laureat al Festivalului Național „Cîntarea României", al Concursului pe profesiuni și meserii și a mai multor întreceri la diferite nivele, pianistul și-a arătat remarcabilul său talent, aflat acum într-o evidentă maturizare. Liric în pasajele liniștite, cu efuziuni pline că căldură și expresie, interpretul a imprimat strălucire dialogului cu orchestra.

Amplul cor pregătit cu grijă și dăruire sensibilă de excelenții dirijori prof. Florica Avramescu și prof. Nicolae Niculescu s-a alăturat echilibrat Orchestrei alcătuind un tot unitar, un colectiv de artiști de înalt profesionalism ajunși — în pofida vîrstei lor tinere — la o cunoaștere deplină a tehnicii și expresivității muzicale.

Cu o gestică sobră dar sugestivă, imprimînd autoritate, printr-o cunoaștere profundă a textului muzical, Nicolae Racu, acum în ipostază de dirijor, a reușit datorită realelor sale calități de talentat șef de orchestră să stîrnească unanima admirație a numerosului public, dovedindu-se și de astă dată receptiv la comorile artei universale.

Astfel de concerte-lecție vor trebui să devină o permanență în educarea estetică a tinerei generații ; ele se vor dovedi extrem de utile în formarea unui public nou al sălilor noastre de concert.

S. G.

Cîntăm plaiul Mioriței

Concertul coral susținut de formația de gen a Ansamblului artistic „Rapsodia Română" și-a propus să valorifice într-un mozaic de douăzeci de condeie creatoare cele mai recente cîntece închinate partidului și frumuseților patriei noastre.

Caracterul deosebit al acestei manifestări avea să fie dat şi de faptul că în sală se aflau membrii unor formaţii corale bucureştene premiate la ediţiile Festivalului naţional „Cîntarea României" — corurile uzinelor „23 August", „Griviţa Roşie", „Republica" ş.a.

Unitar prin tematică, concertul a căpătat ritm şi varietate prin diverse modalităţi creatoare abordate de compozitori : cîntece de mase, cîntece ritmate, prelucrări folclorice.

Din concertul coral al Ansamblului artistic „Rapsodia Română" reţinem cîteva titluri semnificative : *Dulce Românie* de Ion Vintilă, pe versurile poetului Ion Brad, *Partid, avîntul nostru* de D. D. Botez, *Te vom urma, partid* de Radu Paladi, pe versurile poetului Nicolae Labiş, *Românie, ţara mea de dor* de Ion Nicorescu, pe versurile lui Mihai Cosma, *Urare fruntaşilor* de Laurenţiu Profeta, versurile aparţinînd lui Constantin Cîrjan, *Harnic cînt de ţesătoare* de Mircea Neagu, pe versurile lui Liviu Cernăianu, *Bravi tipografi* de Zaharia Popescu, *Cincinalul* de Constantin Arvinte, pe versurile poetului Nicolae Nasta.

O interpretare de excepţie a contribuit ca lucrările din program, cea mai mare parte prime audiţii, să fie foarte bine primite de publicul spectator. Cu o formaţie ce depăşeşte cu puţin un cor de cameră, dirijorul Anatol Goreaev Soroceanu a reuşit să imprime fiecărui moment muzical culoarea şi forţa emoţională.

Apreciind şi de această dată calităţile interpretative ale corului Ansamblului „Rapsodia Română", puterea de înţelegere şi sensibilizare a unei partituri simple sau mai complexe, modul inteligent în care vocile susţin dialoguri sau creează tensiuni armonice, ne facem o datorie şi o plăcere din a consemna că cel care „desenează" cu atîta măiestrie imagini sonore este Anatol Goreaev Soroceanu, dirijorul permanent al formaţiei. Confruntarea acestui talent, dublat de un înalt profesionalism şi o deosebită pasiune şi cu alte formaţii reprezentative (Corul Filarmonicii „George Enescu" de exemplu) în cadrul unor concerte corale ar avea darul de a stimula pe artist, oferindu-ne în acelaşi timp posibilitatea cunoaşterii unor pagini corale, sîntem siguri, la cote interpretative de înaltă ţinută artistică.

Cîntînd patria şi partidul, artiştii Ansamblului artistic „Rapsodia Română" au adus un sincer omagiu muncii şi evenimentelor de mare importanţă pe care le trăim.

Şt. C.

Eveniment coregrafic braşovean

Coregraful şi regizorul Ştefan Gheorghe, Lucian Gropşianu la pupitrul dirijoral, Mircea Oros pregătind corul şi Dumitru Popescu creînd cadrul scenografic au izbutit la Teatrul Muzical din Braşov un spectacol foarte reuşit cu baletul *Iancu Jianu*, pe muzica compozitorului Mircea Chiriac şi libretul lui Oleg Danovschi.

Muzica compusă în anul 1962, cunoscută prin spectacolul timişorean dar în special prin cele două suite pe care Mircea Chiriac le-a extras special pentru sala de concert (există aici şi o firească nemulţumire pentru modul în care pagini de valoare ale scenei zac în sertare), muzica, element de bază al spectacolului dansant, conţine reale virtuţi. Să amintim doar subtila revalorificare a folclorului românesc, larga deschidere spre alte zone folclorice (în special folclorul de sorginte orientală), orchestraţia subţire, de o acurateţe remarcabilă ; toate ne dau imaginea unui opus care s-a înscris printre lucrările de valoare şi de perenitate ale muzicii noastre.

Spectacolul braşovean are cîteva merite care trebuie realmente relevate : vivacitate (ai impresia unui carusel, a focului de artificii), credibilitate (prea multe spectacole de balet, pe toate meridianele, sînt prăfuite, tradiţionale în sens prost) deci modernitate, chiar puţin umor şi ironie într-un subiect dramatic în care istoria propriei noastre ţări este implicată (ceea ce, să recunoaştem, este foarte greu).

Coregraful şi regizorul Ştefan Gheorghe, absolvent al celebrului Institut „Lunacearski" din Moscova, semnatar al *Prinţului cioplit în lemn* de Béla Bartók la Cluj, a *Tricornului* de De Falla, *La piaţă* de Jora, *Frumoasa din pădurea adormită* de Ceaikovski, la Timişoara, nenumărate spectacole de televiziune ,profesor de dans clasic la Liceul de arte din Bucureşti, are indiscutabil cele mai mari merite în realizarea unui remarcabil spectacol de o modernitate nefrapantă, cu un dans în care elemente clasice se îmbină firesc cu cele ale dansului modern.

Într-un cadru scenografic de o mare simplitate dar şi de mare eficienţă, cu elemente sculpturale de sorginte folclorică, au evoluat Mihai Mîndruţiu în rolul lui *Iancu Jianu*, Valentina Cozlac *(Ileana)*, Vasiliu Alexandru *(Pervanoaghi)*, Petre Cozloc *(Iamandi)*, Dorina Vasiliu *(Domnica)* precum şi întregul ansamblu, *un excelent ansamblu* al Teatrului muzical din Braşov.

Arta coregrafică românească obţine, în ţară şi peste hotare, succese remarcabile. Trebuie să le consemnăm, să ne mîndrim cu ele, să le promovăm.

Un sincer „Bravo" dansatorilor, muzicienilor, tuturor realizatorilor spectacolului cu baletul **Iancu Jianu** de Mircea Chiriac.

Mihai Moldovan

Ecouri ieşene

O amplă acţiune organizată sub egida Comitetului de Cultură şi Educaţie Socialistă al Municipiului Iaşi (o consfătuire cu tineri muncitori, elevi şi studenţi în legătură cu activităţile instituţiilor muzicale în plan educativ-estetic, un concert-dezbatere în care au fost interpretate lucrările unor tineri compozitori ieşeni şi două concerte speciale ale Filarmonicii „Moldova" şi coralei „Gavriil Musicescu" transmise în direct de posturile noastre de radio) a dobîndit în miez de

stagiune, semnificații deosebite în viața muzicală a țării.

În prezența unor personalități ale vieții artistice ieșene, a unor critici muzicali bucureșteni, în aula Bibliotecii Mihai Eminescu s-au purtat largi discuții despre procesul educativ muzical.

Într-un oraș în care un animator de mare talent ca profesorul George Pascu a creat, de un sfert de veac, climatul necesar înfloririi celor mai diverse forme de educație muzicală, dezvoltării tuturor inițiativelor pe acest plan, un colocviu despre activitatea instituțiilor educative (de la școala de cultură generală, Radio, Televiziune, cronica de presă, Editura muzicală și Casa de discuri Electrecord la Filarmonica „Moldova", Opera Română, Biblioteca județeană, Conservatorul „George Enescu") s-a transformat într-un temeinic schimb de experiență.

Profesori de diferite specialități de la Conservatorul ieșean, membri ai Filialei din Iași a Uniunii compozitorilor, organizatori ai vieții de concert, cadre didactice din școlile de cultură generală, activiști ai caselor de cultură, studenți din diferite facultăți ale Iașului, au vorbit cu pasiune despre dragostea cu care tinerele generații înconjoară muzica, despre necesitatea continuei dezvoltări a manifestărilor cu caracter educativ.

În serialul activităților muzicale organizate la Iași, o mențiune specială trebuie s-o facem pentru *concertul dezbatere*, prima manifestare de acest gen organizată în vechiul centru cultural moldav, — demonstrație elocventă a receptivității tinerei generații ieșene pentru arta sunetelor, pentru creația reprezentanților noii școli componistice naționale.

Interpreți de vibrație și cu o temeinică stăpînire a meșteșugului (clarinetistul Dumitru Sâpcu, violonista Lenuța Negoiță, o formație a Filarmonicii ieșene, condusă de Ion Baciu) ne-au făcut cunoscute cîteva din noile lucrări ce definesc patru tinere personalități componistice ale Iașului.

Am ascultat astfel, în debutul concertului, *Ipostazele pentru clarinet* ale lui Viorel Munteanu, un serial de variațiuni cu forță expresivă, inspirat dintr-un colind din Bihor, variațiuni confruntate într-o permanentă alternanță a cîntecului doinit (rubato) și al celui giusto.

Concertul a continuat cu *Frescele pentru vioară solo* ale lui Cristian Misievici — un interiorizat contrapunct de stări muzicale cu remarcabile proporții și cu irizări ce aduc întreg farmecul luminilor unor vechi ctitorii moldovene.

Anton Zeman, strălucit reprezentant al componisticii ieșene ne-a oferit, în viziunea a 15 instrumentiști, o lucrare care-și merită titlul **(Arhitecturi)** prin remarcabilul echilibru al părților constituente și soliditatea structurilor.

O impresie deosebită a făcut-o sălii cel de al treilea *Cvartet de coarde* al lui Sabin Pautza. Ansamblul *Voces* (la ora actuală, în primele rînduri ale formațiilor camerale ale țării, prin temeinicia activităților publice, nivel tehnic, cultură a stilurilor, grad de omogenizare, putere de comunicare) ne-a făcut cunoscută o muzică de pitoresc, de putere emotivă, frapantă de la primul la ultimul portativ.

Un dialog alert, eficient, la care au luat parte compozitori, profesori și studenți ai Conservatorului, iubitori de artă de cele mai diferite preocupări, a evidențiat frumusețile pieselor ascultate, bucuria de a se putea întîlni cu creatori ieșeni, necesitatea ca această inițiativă să fie larg continuată.

Iosif Sava

Prime audiții clujene

Cele două lucrări românești incluse în programul simfonicelor Filarmonicii clujene la care ne referim, precum și afișul concertului propus publicului spre dezbatere de către formația *Ars Nova* ne-au oferit un material muzical în primă audiție care merită din plin atenția și comentariul nostru.

Este mai mult, poate, decît o surpriză obișnuită, propunerea pe care compozitorul clujean Terenyi Ede o face, compunînd astăzi, în tumultul sonorităților artificiale și în obsesia zgomotului, o lucrare alcătuită doar pe baza bătrînelor și uzatelor sunete ale gamei Do major. Am ascultat această *Muzică în Do* în interpretarea Filarmonicii clujene sub bagheta lui Petre Sbârcea. Propunerea este susținută de intenția compozitorului de a dedica această piesă copiilor. În acest sens, sînt folosite formule tipice din folclorul copiilor, reușindu-se o muzică de atmosferă, voioasă, limpede, jucăușă, caldă. Terțele mici, secundele, pentacordurile i-au furnizat compozitorului materialul ideal pentru concretizarea sonoră a unei intenții nobile. Gradată ascendent pe parcursul celor trei părți, lucrarea ar fi convins poate mai puternic dacă vizibile imperfecțiuni tehnice ar fi fost eliminate din interpretare.

Piesa *Armonii III* de Tiberiu Olah, se înscrie unitar, alături de Armonii I (1975) și de Armonii II (1976). Este mărturisită, de către compozitorul însuși, atenția deosebită față de ciclul variațional, față de tehnica permanentelor stratificări ce asigură o inepuizabilă varietate. Legată organic de *Armonii I*, piesa *Armonii III*, uzînd de aproape același aparat instrumental și de același material sonor — doar 36 de sunete din totalul posibil, adaugă nu numai o parte a III-a a ciclului, ci oferă și materialul unei părți a IV-a care, folosind ideea deja enunțată în *Armonii II* pentru suflători, percuție și bandă de magnetofon, imprimată și suprapusă („stratificată") peste *Armonii I* va „închide" o adevărată *Simfonie de Armonii*. Sub bagheta dirijorului Emil Simon și în interpretarea Filarmonicii clujene, noua lucrare a lui Tiberiu Olah obține meritatele aplauze care o consacră.

Concertul-dezbatere propus de compozitorul Cornel Țăranu, conducătorul formației *Ars Nova*, concert prezentat de către compozitorul și muzicologul Vasile Herman, a oferit publicului, duminică 23 decembrie, un program ce a alăturat lucrări deosebite ca factură de inspirație și realizare tehnică. Astfel, după *Silets* pentru clavecin de Marius Constant, solistă Voichița Tiniș, am ascultat *Round* de compozitorul maghiar Jenei Zoltan și *Sonata pentru flaut solo* de Tiberiu Olah — solist Alexandru Poduțiu. Acestor piese pen-

tru instrumente solo, le-au urmat lucrările *Rezonanțe II* pentru chitară solo, cvartet de coarde și pian — solist Valentin Fărcaș — și *Ghirlande* pentru corzi, suflători și percuție de Cornel Țăranu. Am primit partitura lui Marius Constant ce suprapune sonorități contemporane inedite unui timbru de clavecin, reproșîndu-i doar, în unele fragmente, o scriitură nu tocmai adecvată posibilităților instrumentului. Am înțeles tehnica muzicii repetitive, libertatea de combinare a celor trei partituri necentralizate într-o partitură de ansamblu, aleatorismul căutat al lucrării scrise de Jenei Zoltan, fără însă a include piesa în rîndul celor apropiate nouă. Atenția ne-a fost captată de *Sonata* lui Tiberiu Olah, ce a cucerit atît prin formă cît și prin lirismul și culoarea interpretării. În două seri consecutive, Tiberiu Olah „jonglează" în fața publicului, pe rînd, cu o imensă orchestră simfonică în *Armonii III* și, cu aceleași rezultate, cu posibilitățile unui singur flaut. Cele două lucrări, diametral opuse ca factură, sînt puternic legate de aceeași idee creatoare, de aceeași permanentă preocupare pentru dezvoltare, pentru mersul înainte, ceea ce face din Tiberiu Olah, un convins adept al „muzicii evolutive".

În aceeași idee, și *Rezonanțe II* de Cornel Țăranu se alătură *Rezonanțelor I.* Inedite ca formulă orchestrală — chitară solo, cvartet de coarde și pian preparat, — piesa cedează însă succesul serii lucrării *Ghirlande,* aparținînd aceluiași compozitor. Concepută ca o amintire, ca o ofrandă, celor dispăruți în cutremurul din 4 martie 1977, *Ghirlande* demonstrează încă o dată, că atunci cînd valențele expresive ale cuvîntului sînt epuizate, muzica reușește să spună mai mult cu o mare forță, cu concentrată vigoare.

Cristina Bohaciu

Spectacolele clasei de operă a Conservatorului G. Dima din Cluj-Napoca

Intrate deja în tradiție, spectacolele clasei de operă a Conservatorului „G. DIMA" din Cluj-Napoca sînt permanente revelații. Stagiunea 1979—80 diferă de cele precedente, prin colaborarea pe care cele două Opere o oferă studenților, în majoritate, viitori absolvenți ai anului V, într-un procentaj mult mai consistent. După o *Boemă* de Puccini pe scena Operei Maghiare din Cluj-Napoca, unde rolul principal a fost încredințat sopranei Wilhelmina Papp (clasa lector Edith Simon) care a impresionat prin sensibilitatea expresiei și deosebita calitate a vocii, pe aceeași scenă, de astă dată în *Madame Butterfly* tenorul Daroczi Toma (clasa prof. Mircea Breazu) demonstrează calități promițătoare pentru o ascensiune viitoare rapidă. La doar cîteva zile, debutul său în *Cavalleria rusticana* de Mascagni, în rolul Turridu, a confirmat această impresie.

Acest spectacol cu opera lui Mascagni, marchează și primul pas într-o substanțială colaborare dintre Opera Română din Cluj-Napoca și Conservatorul „G. DIMA", colaborare ce vizează de astă dată, în procentaj egal, ambele instituții. Într-o distribuție asigurată de studenții Conservatorului, cu concursul orchestrei și a corului Operei Române, *Cavalleria rusticana* a obținut în seara premierei, din 9 martie, un succes binemeritat. Plăcerea cu care publicul primește acest nou gen de spectacol — cu riscurile dar și avantajele inerente curajului — s-a concretizat într-o sală plină pînă la refuz. În interpretarea studenților Elena Andrieș (clasa lector Ionel Pantea) și Daroczi Toma, personajele principale, Santuzza și Turridu, au prins contur și viață. Voci bine lucrate, calde dar pătrunzătoare în același timp, calități actoricești pe care experiența scenei le va dezvolta în timp, Elena Andrieș și Daroczi Toma susțin cu prisosință prestigiul școlii clujene de canto. În același spectacol am reascultat-o pe Liliana Bizineche în rolul Lolei — o incontestabilă creație scenică. Alternativ în rolurile Mamma Lucia și Lola, Laczko Maria (anul III — clasa lector Edith Simon) realizează corect două personaje diametral opuse ca factură. La reușita spectacolului și-a dat concursul și conf. Alexandru Fărcaș, susținînd rolul căruțașului Alfio. Conducerea muzicală și regia aparțin dirijorului Emil Maxim și regizorului Viorel Gomboșiu.

De astă dată bazîndu-se numai pe forțe proprii, joi 20 martie, clasa de canto a Conservatorului și orchestra anului IV au prezentat o suită de trei spectacole cu opera „Căsătoria secretă" de Cimarosa. După Bărbierul din Sevilla, de Rossini, „Nunta lui Figaro" de Mozart, „Dreptul la viață" de Tudor Jarda, regizorul Ionel Pantea ne oferă una dintre cele mai cunoscute și îndrăgite lucrări ale compozitorului italian Cimarosa. În Studioul de concert al Conservatorului, pe scena amenajată după tradiția operei de cameră ce alătură în același plan instrumentiștii și actorii interpreți, acum studenții anului II canto, au făcut dovada posibilităților lor. Traian Aga (clasa lector Iulian Jurja) în rolul Geronimo, Szatmari Eva (clasa lector Lucia Vătășanu) în Elisetta — o voce de o deosebită culoare, cu timbru pătrunzător și tehnică sigură — Marton Melinda (clasa prof. Mircea Breazu) în Carolina, aceeași Laczko Maria în Fidalma — unul dintre cele mai reușite personaje, atît vocal cît și scenic — Alexandru Agache (clasa conf. Alexandru Fărcaș) în rolul Contele Robinson — incontestabil revelația serii, prin dezinvoltura jocului — și Petre Ghilea (clasa conf. Alexandru Fărcaș) în rolul Paolina, acompaniați de orchestra condusă de dirijorul Hari Bel și urmînd indicațiile regiei semnate de Ionel Pantea, au adăugat în istoria clasei de operă a Conservatorului, încă o reușită.

C. I

RECENZII

120 de solfegii de grad superior, vol. II, de Ion Dumitrescu

Cele *60 de solfegii modulante* cuprinse în volumul al II-lea din *120 Solfegii de grad superior*, apărute la Editura Muzicală (București 1979), reprezintă o continuare a preocupărilor compozitorului și profesorului Ion Dumitrescu în domeniul educației muzicale. Destinația acestor solfegii depășește granițele Conservatoarelor ; prin problematica lor, ele se referă la toți cei ce vor să se perfecționeze și să pătrundă mai adînc tainele artei muzicale, solfegiul, în acest sens, rămînînd permanent o piatră de temelie, o condiție *sine qua non*. Această idee este întărită de faptul că solfegiile reunite în acest volum continuă în mod firesc concepția prezentată în volumul I, aceea de a viza interpretarea creatoare și nu simpla execuție, ele constituind adevărate compoziții muzicale, realizate cu meșteșug, ce depășesc sfera unor exerciții tehnice.

Dacă primul volum a fost alcătuit din 60 de solfegii nemodulante în toate tonalitățile majore (diatonice) și minore (armonice și melodice), cele în tonalitățile cu diezi apărînd în cheia *Sol*, iar cele cu bemoli în cheia *Fa*, volumul al doilea continuă incursiunea în lumea tonală prin cele 60 de solfegii modulante, în toate tonalitățile majore și minore, cheile *Sol* și *Fa* cuprinzînd în mod alternativ și tonalitățile cu diezi și pe cele cu bemoli. Alternanța tonalităților orînduite din cvintă în cvintă (suitor și coborîtor), majorele fiind urmate de relativele lor minore, creează un tablou clar al cadranului tonal realizîndu-se și o continuă variație. Bineînțeles, la această varietate contribuie îndeosebi invenția melodică bogată și inspirată, metrica, ritmul, dinamica, alegerea ingenioasă a mișcărilor și a formelor muzicale, toate fiind intocmite cu știință pentru a se realiza o cît mai mare diversitate informațională.

Problema nouă față de primul volum este apariția modulației. Aici, faza stăpînirii acestei tehnici este depășită cu mult, ajungîndu-se la un adevărat rafinament ce se împletește cu o naturalețe instinctivă atribuind modulației valențele firescului. Linia melodică este astfel construită încît modulațiile cromatice sau enarmonice se realizează fără efort, putîndu-se urmări în același timp și cu aceeași putere de concentrare toți parametrii care duc la finalizarea actului interpretativ.

O eleganță aleasă domină liniile melodice construite pe baza fluenței intervalelor cantabile, depășindu-se astfel asperitățile desenului colțuros, dîndu-se posibilitatea executării celor mai dificile pasaje cu maximum de eficacitate. Diversitatea alegerii formelor preclasice, clasice, romantice sau de proveniență folclorică, conduce la varietatea melodiilor, la multitudinea stărilor de expresie interpretativă. Am putea enumera aici distinse melodii ca *Elegia* (nr. 47), *Serenata* (nr. 33), *Cîntec de leagăn* (nr. 54) și multe altele, caracterizate de o mare cantabilitate, inventivitate ritmică și dinamică, forță de expresie.

Solfegiile prezente în acest volum sînt o apariție remarcabilă constituind o cărămidă solidă în edificiul educației muzicale.

Horia Șurianu

Estetica – manual pentru clasa a 12-a a liceelor de artă

Educația estetică a tinerilor artiști și interpreți a constituit dintotdeauna o problemă dificilă, de cele mai multe ori fiind ocolită, sau rezolvată incomplet. Un grup de autori *, activînd la nivele didactice diferite, au realizat însă acest manual, pe care l-au pus la îndemîna elevilor din ultima clasă a liceelor de artă. Alcătuit din capitole scurte, manualul respiră pe suprafețe mici, conturînd, în general, o ideie principală, dezvoltată, susținută cu aceleași argumente ale științei estetice. Cu alte cuvinte, cititorul este învățat să gîndească estetic, prin aplicarea principiilor respective la toate domeniile existenței și activității umane. Găsesc aici cea mai importantă contribuție a cărții — care acoperă un gol al educației artistice de pînă acum. Desigur că nu acest manual este chemat să rezolve totul, ci, mai ales, pedagogii care se dedică acestei discipline, dar este bine că s-a realizat această bază utilă, complexă, alcătuită științific. Legat de alcătuirea cărții, se pot observa paragrafe scrise cu caractere mici de literă, chestionare cu teme, addende etc., care-i asigură varietate și atractiozitate. Parcurgînd paginile manualului putem observa, în concluzie, că aspectul poetic al prezentării putea fi urmărit mai atent. De asemenea, ilustrația, care lipsește complet, ar fi putut să sporească din calitățile și interesul manifestat. Apoi, teoria estetică propriu-zisă, ridicată ca un bloc, conține și referiri, sub forma efemeridelor, la artă în general și acest lucru trebuie lărgit neapărat, de către autori, la viitoarele ediții. Se simte așadar, nevoia unei ancorări mai profunde în problemele artei propriu-zise, care trebuie lămurite dinamic, sistematic. Din acest punct de vedere, capitolul al VI-lea al cărții, *Procesul de creație artistică*, gîndit eficient, face excepție, alcătuirea sa servind, pe bună dreptate, educației artistice.

În privința definițiilor cuprinse în manual, ne atrage atenția, la fel, drumul care duce la acestea, calea ce poate fi apreciată ca foarte pedagogică. Totdeauna sînt expuși. mai întîi, factorii generatori, de-

* Gh. Stroia, Adrian Iorgulescu și Doina Penteleiciuc.

terminanți, care conduc firesc la definițiile intenționate. Chiar dacă uneori intervin și scurtări ale acestui drum spre definiție, este bine că se solicită gîndirea elevilor în chip diferit, apelîndu-se la mult discutata creativitate a acestora. Un alt element esențial, de pe parcursul explicațiilor, îl constituie folosirea citatului. Sînt inserate o mulțime de adevăruri spuse, gîndite, de către mari creatori și filozofi. Nu există o discordanță generată de această manieră a prezentării și restul manualului, fiindcă materialul este elaborat atent, cu eficiență, avîndu-se în vedere toate domeniile artei, activitatea celor mai însemnați creatori din cadrul acestora. Nu în ultimul rînd, ci doar ca un corolar, sînt urmărite, aproape în toate capitolele cărții, formele specifice pe care le îmbracă adevărurile expuse, gîndurile înscrise, în societatea noastră socialistă, fapt ce sporește caracterul de gîndire realistă, modernă, ce înnobilează noul manual de estetică.

Anțcu Dogaru

Vitrina publicațiilor străine

de EUGEN VICOS

Stuckenschmidt, H. H. *Zum Hören geboren. Ein Leben mit der Musik unserer Zeit.* München — Zürich, R. Piper & Co. Verlag, 1979, 379 p. și ilustrații *hors-texte* și 15 în text.

Recenta carte memorialistică a „grand seigneur"-ului muzicii moderne, criticul german Hans Heinz Stuckenschmidt, intitulată *Zum Hören geboren. Ein Leben mit der Musik unserer Zeit* (Născut pentru a asculta.

O viață împreună cu muzica epocii noastre) reprezintă o veritabilă cronică a mișcării muzicale a acestui tumultuos veac.

După ce parcurgi cu interes cele 379 de pagini, rămîi surprins de faptul — poate paradoxal — că autorul a fugit de propria-i existență, oferindu-ne mai degrabă un tablou al vieții muzicale contemporane prin care s-a mișcat doar ca un atent observator și ca un activ susținător al avangardei europene. Hans Heinz Stuckenschmidt a avut — prin naștere — vocația criticului muzical, dar nu s-a mulțumit cu acest har prețios al naturii, ci l-a înnobilat cu o temeinică pregătire profesională. Este adevărat că viața i-a oferit „șansa" rarissimă de a trăi alături de Schönberg, Strawinski, Alban Berg, Furtwängler, Hindemith, Karajan, Webern, Krenek, Milhaud etc., personalități iradiante, de cultură, îndrăzneală creatoare, tehnică muzicală superioară, artă adevărată, în umbra cărora H. H. Stuckenschmidt a crescut, s-a maturizat, s-a afirmat. Așadar, o carte de însemnări pertinente a unuia din cei mai reprezentativi critici muzicali ai secolului nostru, un volum singular în peisajul memorialisticii de breaslă.

Cele 13 capitole ale lucrării autobiografice *Zum Hören geboren,* sugerează firul vieții lui H. H. Stuckenschmidt, dar totodată punctează parcă, prin cîteva centre artistice, și unele momente ale mișcării muzicii contemporane. Fiindcă este greu să nu te gîndești la Schönberg și școala dodecafonică atunci cînd se pronunță numele Vienei, la marile festivaluri, cînd apar orașele Edinburgh și Bayreuth, la muzica de avangardă, cînd se amintește de Donau-Eschingen. Autorul și-a îndreptat voit pașii spre locurile unde se petrece „ceva" nou, important, revoluționar.

Cuprinsul volumului *Zum Hören geboren* definește traseul vieții autorului, însă criticul muzical rămîne permanent cu condeiul pe faptul artistic, pe eveniment, nu pe propria-i persoană. Chiar atunci, cînd titlurile sună derutant: *Copilărie și tinerețe* sau *Boem în Hamburg.* Dar, să enunțăm restul capitolelor: *Bauhaus, Viena, Paris; Critic la Praga; Berlin, Margot* (numele soției — n.n.), *Interdicția; Cronicar la Prager Tageblatt, Militarismul; Ruină și lume mîntuită; Călătorii: Italia, Anglia, Edinburgh; Donau-Eschingen, Alpbach, Bayreuth; Excursie în lumea de mîine; Cărți, compozitori, limbi; America, engleză și latină; Epilog.*

Cartea lui H. H. Stuckenschmidt rămîne expresia unui om care s-a alăturat tuturor curentelor estetice ale epocii (la Hamburg a urmărit de pildă, dansul modern, iar la Berlin a frecventat cercul de grafică și pictură dadaistă), a pătruns la esența ideilor avangardiste și a încercat să explice fenomenul muzicii contemporane, prin tot ceea ce i s-a părut viabil, autentic, peren. Dispunînd de un stil literar ales, atrăgător, H. H. Stuckenschmidt a cucerit cititorii și prin condei.

Lucrarea *Zum Hören geboren* face dese trimiteri la Constantin Brâncuși și Maria Cebotari, Marcel Mihalovici și Roman Vlad, dar mai ales la Sergiu Celibidache. Perioada berlineză a marelui nostru dirijor ni se pare judicios surprinsă în meandrele destul de încîlcite de după cel de-al doilea război mondial. Sînt prețioase unele detalii ale premierelor lirice susținute de soprana Maria Cebotari.

Textul volumului este ilustrat cu facsimile din corespondența autorului cu Schönberg, Strawinski, Thomas Mann, Kreneck, cu afișe și programe de sală, cu

desene și portrete, cu numeroase ilustrații *hors-texte*.

În concluzie, cartea *Zum Hören geboren* este un document al mișcării muzicale al unei lumi angajată într-o pasionantă revoluție de limbaj, tehnică și idei estetice, pe care H. H. Stuckenschmidt a trăit-o din mers, a înfățișat-o cu ochi critic de la „înălțimea" vîrstei de 78 de ani, dar a iubit-o cu credința fermă a profesionistului sigur de victoria artei adevărate.

A magyarországi nemzetiségek néprajza. Din tradițiile populare ale naționalităților din Ungaria. Din tradițiile populare ale românilor din Ungaria. A magyarországi románok néprajza. Főszerkesztő : Balassa Iván. Redactori : Agnes Kovács es Alexandru Hoțopan. Budapest, A magyar Néprajzi Társaság, 1975, 131 p.

Editat de *Asociația maghiară de etnografie* și de *Uniunea democrată a românilor din Ungaria*, cu prilejul conferinței etnografilor celor patru naționalități conlocuitoare, volumul *Din tradițiile populare ale românilor din Ungaria* a apărut sub conducerea lui Balassa Iván și în redactarea lui Agnes Kovács și Alexandru Hoțopan. O sugestivă copertă, inspirată din broderii populare, realizată de Ștefan Oroian, ne invită la parcurgerea celor 131 de pagini, textul fiind completat cu exemple muzicale, schițe și fotografii.

Cele șase studii de folclor muzical și literar, etnografie și etnologie, sînt prefațate de Ortutay Gyula care întreprinde un scurt istoric al cercetărilor artei populare din ultimele două veacuri în Ungaria. Astăzi, analiza comparată a etnografiei și folclorului est-europene rămîne o sarcină primordială — precizează Ortutay Gyula — fiindcă numai descifrînd „ce fel de cultură au creat împreună ungurimea și naționalitățile conlocuitoare și cum s-a păstrat și dezvoltat fizionomia lor național-populară și tradițiile lor populare" se vor putea stabili concluzii științifice definitive asupra fenomenului artei populare naționale.

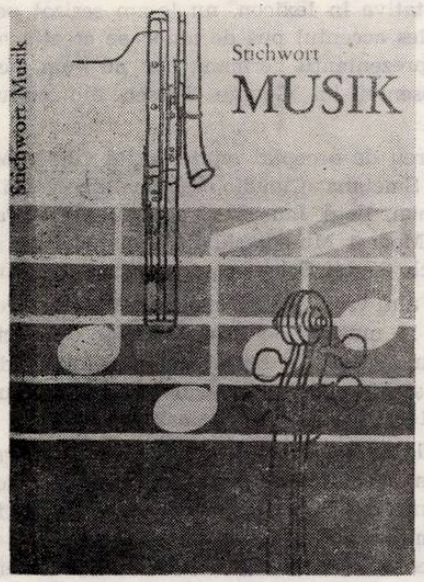
Astfel, Ujváry Zoltán urmărește *Jocul turcii la românii din Ungaria*, Lükő Gabor întreprinde o investigație, privind *Creația populară și muzica*, etnografa Szabó Lóránd urmărește *Prelucrarea cînepii și arta țesutului la Micherechi*, Alexandru Hoțopan ne comunică cîteva din *Poveștile lui Mihai Purdi*, Magda Elisabeta surprinde *Sfera credințelor și obiceiurile de iarnă la românii din Micherechi, Chitighaz și Bătania*, volumul încheindu-se cu cercetarea lui Alexandru Hoțopan despre *Strigăturile din Micherechi*.

Volumul merită a fi cunoscut de istoricii și folcloriștii noștri nu numai pentru materialul documentar propriu-zis (existînd izvoare maghiare necunoscute din sec. XVIII), cît și pentru unele teze științifice, privind originea anumitor obiceiuri tradiționale la români. Ni se pare interesantă de pildă, originea arhaică a turcii (caprei), ce trimite pînă la cultul morților din vremea daco-romană. Faptul că printre măștile animaliere folosite la turcă există și chipul cerbului, iar în Ardeal și Banat colinda cerbului pare destul de răspîndită, permite cercetătorilor alte concluzii asupra acestui obicei. Notarea unei colinde, ce are la bază textul baladei *Miorița*, în anul 1950 în satul Chitighaz, lărgește sfera de răspîndire a acestei capodopere populare românești dincolo de granițele cunoscute. Despre melodia *Duba* (ce însoțea jocul caprei) se spune la p. 42 : „De la români au învățat-o și ciangăii din Bucovina, de la care o auzise Zoltán Kodály în 1914, cu text maghiar și cu refrenul original românesc". În sfîrșit, (fără a epuiza desigur bogatul material informativ din studiile acestui prețios volum) să remarcăm faptul, că în satul Chitighaz se păstrează și azi cîntecul românesc *Trei păstori se d-întîlniră*, folosit ca temă de Johannes Brahms în *Variationen über ein ungarisches Lied*, op. 21, nr. 2, încă de acum un veac !

Culegerea de studii *Din tradițiile populare ale românilor din Ungaria* reprezintă — dincolo de materialul științific — o invitație concretă a folcloriștilor din Ungaria de a studia împreună fenomenul folcloric atît de complex și de captivant, în vederea elaborării unor concluzii definitive, privind procesul de interferență a artei naționalităților conlocuitoare. Publicate într-o colorată și specifică limbă românească, studiile editate de *Asociația maghiară de etnografie* din Budapesta continuă tradiția cercetărilor lui Béla Bartók de acum șapte decenii, în spiritul nobil al înfrățirii popoarelor.

Stichwort Musik. Musiklexikon für die Jugend. Autoren : Günter Hempel, Irene Hempel, Helmut Zeraschi, Wieland Ziegenrücker, Leip zig, VEB Deu tscher Verlag für Musik, 1977, 196 p.

Nu trebuie să ne surprindă faptul, că unele edituri de prestigiu internațional publică lucrări cu caracter enciclopedic muzical, gîndite special pentru tineri și prezentate într-o formă grafică adecvată, vie, atrăgă-



toare, cu numeroase imagini în alb-negru și, mai ales, color. Este cazul lexiconului *Stichwort Musik* (Reper muzical) de Günter Hempel, Irene Hempel, Helmut Zeraschi și Wieland Ziegenrücker, publicat în 1977 de către VEB Deutscher Verlag für Musik din Leipzig.

Volumul se adresează — cum declară autorii în *Introducere* — tinerilor prieteni ai muzicii, școlarilor, membrilor cercurilor instrumentale și vocale, dar și pasionaților auditori ai radioului și discofililor. Lexi-

conul şi-a fixat principalii termeni în funcţie de programa analitică a claselor V—X, devenind astfel şi un nemărturisit instrument de educaţie muzicală şcolară. Stilul de redactare al articolelor-titlu evită limbajul eliptic şi abreviat, propriu lexicografiei uzuale, încercînd să uşureze lectura tinerilor cititori.

De la prima pagină se remarcă dorinţa autorilor de a oferi iubitorilor muzicii o carte practică, de a-l introduce pe tînărul meloman în climatul artistic înconjurător al sălii de concert sau de operă. Litera *a* de pildă, debutează cu explicarea sunetului *la*, atacat de oboi înainte de începerea concertului, cu scopul acordării întregii orchestre. Abundă termenii de nuanţe şi mişcare care se întîlnesc pe orice partitură. Instrumentele muzicale — totdeauna însoţite de imaginea grafică corespunzătoare — surprind în descriere numai elementele esenţiale. Se evită deliberat excesele de organologie muzicală, aria de cuprindere a termenilor limitîndu-se la instrnumentele clasice şi de muzică uşoară. În mod special, autorii au insistat asupra capitolului genului uşor (jazz, rock etc.), supradimensionarea lexicografică venind desigur în întîmpinarea preocupărilor tinerilor interpreţi. Capodoperele muzicii — în special ale teatrului muzical — se bucură de atenţie specială, autorii expunînd — de pildă, la opere şi balete — subiectul pe larg şi însoţindu-le cu datele „biografice" şi chiar cu unele consideraţii estetice asupra muzicii. Personalităţile artei universale de ieri şi de azi îşi ocupă un loc de seamă în *Stichwort Musik*, cititorul dispunînd nu numai de portretul compozitorului, ci şi de un facsimil de pe o partitură celebră. Selectarea numelor proprii ridică însă semne de întrebare cititorului străin, întrucît criteriile ştiinţifice, care au dus la includerea figurilor reprezentative în lexicon, nu le-am sesizat pe deplin. Am înţeles accentul pus de autor pe creaţia naţională şi pe reprezentanţii germani, dar nu vom găsi explicaţia absenţei lui George Enescu din cultura universală.

Este greu de acceptat omiterea lui Oliver Messiaen, Bedrich Smetana, Claudio Monteverdi, Mihail Ivanovici Glinka, Leos Janacek, Zoltan Kodály, Paul Hindemith, Modest Mussorgski în favoarea unor Jacques Offenbach, Kurst Schwaen sau Albert Lortzing !

Oricît am vrea să forţăm criteriile de „revoluţionarism" în muzică, dar *Ţar şi teslar* de Lortzing nu poate sta alături de *Boris Godunov* (care, de altfel, lipseşte şi din analiza capodoperelor teatrului liric !) nici ca tematică, nici ca valoare artistică.

Meritul principal al lexiconului *Stichwort Musik* constă în accesibilitatea limbajului folosit de autori, în comunicarea celor mai dificile noţiuni de formă şi limbaj muzical. Aci, ar merita să subliniem fantezia experimentaţilor pedagogi Günter Hempel, Irene Hempel, Helmut Zeraschi şi Wieland Ziegenrücker în activitatea didactică cu copiii, fiindcă realmente autorii reuşesc să strecoare termeni dificili ca : acustică, armonie, ritmică etc. cu o dezinvoltură captivantă.

Aşadar, volumul *Reper muzical* deschide un drum încă nedefrişat pînă acum în lexicografia muzicală pentru tineret, demonstrînd, că există disponibilităţi pentru o literatură de specialitate proprie unei anumite vîrste. Universul muzical al copiilor trebuie stimulat prin publicarea de lucrări specifice înţelegerii lor. *Stichwort Musik* reprezintă un exemplu fericit de educare multilaterală a tineretului de azi în lumea sonoră atît de captivantă, dar nu mai puţin derutantă, a societăţii contemporane.

PREZENŢE ROMÂNEŞTI

Ecouri în presă

Alături de notaţiile cu privire la turneul Filarmonicii în R. P. Chineză şi R. P. D. Coreeană — iată şi cîteva decupaje din presă semnificative pentru succesul manifestărilor româneşti, pentru preţuirea cu care cronicarii i-au înconjurat pe dirijori şi pe solişti — reprezentanţi de forţă ai muzicii româneşti.

„Dirijori de o reputaţie internaţională, — scrie cronicarului ziarului *Guanghzou Ribao*, artiştii emeriţi Mihai Brediceanu şi Iosif Conta au ştiut, cu o gestică elegantă, să imprime dinamism orchestrei. Maniera lor de a dirija este precisă, entuziasmînd. Ei ştiu să creeze un echilibru ideal între grupurile instrumentale".

„Artiştii români, prin numeroasele lucrări orchestrale din programele concertelor au redat cu noblețe *sentimentele specific naţionale*" — îşi începea relatarea cronicarul de la *Rodong Sinmun*, marele ziar din capitala R. P. D. Coreeană.

„Ca stil, dirijorii Mihai Brediceanu şi Iosif Conta se deosebesc, dar amîndoi sînt artişti distinşi, de mare strălucire" — scria cronicarul ziarului *Nanfang Ribao* din Canton.

„În interpretarea operelor clasice, cei doi şefi de orchestră au demonstrat o profundă cunoaştere şi înţelegere a acestor partituri. Mihai Brediceanu a dirijat *Simfonia a IV-a* de Brahms ştiind să sublinieze lirismul muzicii fără nici o exagerare ostentativă. În viziunea lui Iosif Conta, *Simfonia a V-a* de Beethoven a căpătat o nouă viaţă. Iosif Conta a ştiut să reducă nuanţele pînă la cele mai fine — ca în preajma unei erupţii vulcanice, în această atmosferă orchestra a atacat „Destinul" cu impetuozitatea unei avalanşe... Dirijorul a ştiut să redea imaginile cuprinse în această muzică..."

„Mihai Brediceanu — scria cronicarul ziarului *Wen-hui Bao* — a dovedit perfecţiune în interpretarea lucrărilor cuprinse în program. Modul său de a conduce orchestra se caracterizează prin seriozitate şi profunzime, reuşind să mobilizeze o orchestră de peste o sută de oameni în interpretarea cu succes a *Simfoniei I* şi a primei *Rapsodii* de Enescu — redînd în mod convingător substanţa expresivă a acestor două lucrări".

Entuziasmante notaţii găsim în presa chineză şi coreeană în legătură cu evoluţia soliştilor. Remarcabile concluziile în legătură cu modul în care Dan Grigore a interpretat cu inteligenţă, vibraţie, căldură, strălucitoare tehnică, *Concertul pentru pian* de Paul Constantinescu.

„*Concertul* de P. Constantinescu interpretat de Dan Grigore — scria cronicarul ziarului *Guanghzou Ribao* într-un articol intitulat *Floarea unei naţiuni*

eroice — este o operă cu pronunțat caracter național. Solistul a susținut cu personalitate discursul pianistic distingîndu-se prin cursivitate, suavitate și gingășie".

„De un efect emoționant s-a bucurat interpretarea unor lucrări ca *Suita Mihai Viteazul* de Tiberiu Olah și *Concertul pentru pian și orchestră* de Paul Constantinescu interpretate sub conducerea lui Iosif Conta care dirijează cu pasiune, ferm și cu o tehnică desăvîrșită, în vreme ce pianistul Dan Grigore a dovedit o viziune clară asupra concertului redat în mod foarte convingător" — arată ziarul *Wen-hui Bao*.

„*Concertul pentru pian și orchestră* de Paul Constantinescu, bogat în imagini muzicale, a fost redat cu o mare finețe interpretativă, născînd entuziasmul ascultătorilor" — scria la rîndu-i cronicarul ziarului *Rodong Sinmun* din Phenain.

„Alt laureat, *Gheorghe Crăsnaru* — scria ziarul *Guanghzou Ribao* — a cîntat piesele lui L. Ionescu și C. Negulescu cu o voce sonoră, caldă, profundă, energică. Gh. Crăsnaru este o voce plină, generoasă și în același timp de o măreție expresivă — scria cronicarul de la *Wen-hui Bao*. Gh. Crăsnaru a dovedit o bogată experiență, un înalt nivel interpretativ, s-a dovedit a fi un artist de adevărată performanță".

Cu interes a fost primită, în toate centrele muzicale, *Balada* lui Ciprian Porumbescu în interpretarea lui Varujan Cozighian. „Solistul cu frumoasele și strălucitoarele sale fraze muzicale, cu un timbru dulce, gingaș, a impresionat deosebit publicul" *(Guanghzou Ribao)* „Varujan Cozighian a interpretat *Balada* cu o profundă trăire emoțională" (*„Nanfang Ribao"*).

Subliniind arta deosebită cu care filarmoniștii bucureșteni, dirijorii Mihai Brediceanu și Iosif Conta au integrat în programele lor piesele unor compozitori din țările vizitate, criticii sînt unanimi în a aprecia adînca înțelegere a lucrărilor, virtuozitatea ansamblului, unica sa virtuozitate. „În primul concert, Mihai Brediceanu a condus cu o gestică energică, precisă, riguroasă *Preludiile* lui Li Huan Zhi. Am simțit aici ritmul vioi, melodia plină de patos ; inimile celor două popoare erau parcă înlănțuite. Interpretînd cu măiestrie aceste muzici el a redat veridic sentimentele, atmosfera zilelor de tradițională sărbătoare ale poporului nostru. Concertele date de Filarmonică ne-au lăsat o impresie de neuitat" — conchidea cronicarul ziarului *Nanfang Ribao*.

„Muzicienii din Capitală — nota cronicarul ziarului *Reumin Ribao* după primul concert susținut de Filarmonica bucureșteană în sala Kong Ta din Beijing — au apreciat că acești instrumentiști străluciți au demonstrat convingător că vin dintr-o minunată țară a muzicii de pe malul Dunării".

„Prin interpretările artiștilor bucureșteni am putut vedea înalta lor măiestrie interpretativă, cultura stilistică și virtuozitatea acestui ansamblu — scria cronicarul de la *Guanghzo Ribao* încheindu-și însemnarea cu cuvintele „Spectaculoasa evoluție, de un înalt nivel artistic, a fost răsplătită cu vii aplauze".

Iosif Sava

Succese ale artei interpretative românești în Italia

Turneul Teatrului de operetă

Patruzeci de zile a durat turneul Teatrului de Operetă din București, în Italia. 40 de zile în care s-au înregistrat 36 de spectacole (adevărat tur de forță), un număr impresionant de melomani : 65 000. Reprezentații la : Trieste, Pompei, Pisa, Reggio Emilia, Siracusa (prezență în cadrul celui de-al VIII-lea Festival internațional al muzicii, baletului și operetei), Messina... ; în 19 orașe italiene. Un drum nu tocmai simplu pentru artiștii români, un itinerar însă plin de succese. Au fost aplaudați în „Văduva veselă", „Sînge vienez", „Victoria și-al ei husar", pentru profesionalismul, originalitatea, tălmăcirea atît de celebre pagini ale literaturii de gen. Parcurgem cîteva cronici : *„La Sicilia"* — „De mult timp nu s-a mai înregistrat o afluență de spectatori atît de mare în teatrul *Castelului di Lombardia*. Am ascultat o orchestră minunată, care a avut ca „baghete" pe Constantin Rădulescu și Liviu Cavassi... Publicul a aplaudat pe interpreții „Văduvei vesele" : Cleopatra Melidoneanu, Dorin Teodorescu, Nicolae Simulescu, Constanța Cîmpeanu, Alexandru Ioniță și George Hazgan ". *„Roma" (Neapole)* : „Succesul reprezentanților a fost strălucit, publicul ovaționînd omogenitatea și înalta pregătire profesională". *„Il Piccolo"* (Trieste) : „Un deosebit succes a înregistrat spectacolul „Sînge vienez" pe care Teatrul de Operetă din București l-a prezentat la Castelul *San Giusto*. Regia, bogăția costumelor, omogenitatea orchestrei, interpreții au primit prelungite aplauze, spectacolul fiind susținut într-o îngrijită limbă italiană". *„Il Matino"* (Castellamare) : „Compania Teatrului de Stat de Operetă din București s-a ridicat la înălțimea prestigiului său prin valoarea interpretării soliștilor, orchestrei, corului și baletului. Toți au fost în mod călduros ovaționați de numerosul public". *„Il Diario"* (Siracuza), sub titlul : *„Marele succes al Operetei la Teatrul Grec"* spune : „Este meritul Teatrului de Operetă din București, unul dintre cele mai bune din Europa, recunoscut pentru realizările sale pe plan internațional. Spectatorii au fost entuziasmați subliniind cu intense și îndelungate aplauze pe interpreți. Cleopatra Melidoneanu a fost aclamată în rolul principal din „Văduva veselă", unde

a demonstrat toată gama calităților sale vocale și interpretative alături de colegii săi Constanța Cîmpeanu, Eugen Fînățeanu, George Hazgan, Dorin Teodorescu. Cel de-al doilea spectacol „Sînge vienez" a demonstrat încă o dată valoarea trupei române, dintre interpreți impunîndu-se George Hazgan, Nicolae Simulescu, Cornel Rusu... Compania română a înregistrat un mare succes prezentînd spectacole de înaltă ținută artistică, stabilind cu publicul siracusan un raport pe care numai *arta* îl poate realiza".

Aplauze, elogii, entuziasmul publicului, al criticii italiene de specialitate. Aplauze pentru soliști, pentru orchestră pentru regie, pentru întreg ansamblul Operetei bucureștene.

Turneul ansamblului de balet clasic și contemporan al teatrului „Fantasio" din Constanța

Deși nu depășește vîrsta de un an (cel mai tînăr ansamblu profesionist, după cum s-a mai spus) Baletul clasic și contemporan al Teatrului „Fantasio" a împlinit cu succes cel de-al doilea turneu internațional. Un ansamblu în care media de vîrstă este de 18 ani, format din absolvenți ai școlilor de coregrafie din Cluj-Napoca și București ; o spectaculoasă evoluție sub îndrumarea coregrafului Oleg Danovski (balet clasic), a tinerei coregrafe Adina Cezar (dans modern). În turneul italian, spectacole pe continent — Pescara, Matera, Marateo, Lecce, Foggia..., în Sicilia (Cefalu, Enna, Siracusa, Tindari) și în insulele Eoliene ; peste 10 000 de kilometri parcurși pentru a oferi publicului italian 12 spectacole. Reprezentații în aer liber în celebre amfiteatre antice grecești sau romane — amfiteatrul din Siracusa, Teatrul antic din Tindari, din Lecce, în curtea Castelului roman din Marateo, în castelul medieval din Enna. Momente de mare succes : *„Invenţiuni"* pe muzică de Bach, o compoziție originală, inspirată, aparținînd *Adinei Cezar* și *„Rapsodia română"*, în viziunea coregrafică a lui *Oleg Danovski.* Critica de specialitate a apreciat nu o dată talentul celor 27 de balerini, faptul că stăpînesc tehnica dansului clasic, mai mult, larga deschidere spre dansul modern de cea mai aleasă calitate. Spicuim din cronicile apărute în ziarele italiene : *„Diario di Sicilia"* : „Un spectacol de înaltă profesionalitate, pus în scenă, fără risipă de mijloace tehnice, dar cu un conținut artistic și un rezultat estetic cu adevărat excelente" ; „În spectacol... totul era foarte bine încadrat, dar nu în scheme rigide, ci răspunzînd cu adevărat unor cerințe estetice riguroase... O enormă pregătire la baza căreia stă profesionalismul. Un spectacol care evidențiază cele mai bune calități, prețioasele caracteristici ale baletului român". *„La Sicilia"* : „Semnificativ și strălucitor succesul repurtat de baletul Teatrului „Fantasio" din Constanța. Se poate sublinia că întreg ansamblul a demonstrat o excepțională grație expresivă. Este vorba de un corp de balet care învață un discurs nou (și valabil), în interpolarea dintre dansul clasic și cel modern".

Un tînăr ansamblu căruia îi dorim să-și contureze cu personalitate, profilul. Nu știm cît de util este să studieze luni în șir „Lacul lebedelor" sau altă pagină clasică, atîta timp cît nu au șansa de a concura un mare ansamblu, nici ca experiență, nici ca amploare a desfășurării (formația constănțeană are mai mult o componență „camerală"). Un fapt este însă demonstrat : tinerii dansatori pot și trebuie să-și închine talentul dansului modern, să adîncească, să stăpînească valențele dansului contemporan.

Smaranda Oțeanu

NOUVELLES MUSICALES
DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations
de l'Union des Compositeurs
de la République Socialiste de Roumanie

GHEORGHE CIOBANU

Le folklore — preuve de l'ancienneté et de la continuité des Roumains sur leur territoire

D'un folklore musical roumain, on ne saurait parler — comme on le conçoit — qu'à partir du moment de l'ethnogenèse des Roumains. La musique cependant, en tant qu'art, est beaucoup plus ancienne. Jacques Chailley, par exemple, lui attribue dans un de ses ouvrages [1] une ancienneté de quelque 40 millénaires. Cet auteur arrive à son estimation en partant d'une peinture se trouvant dans une grotte des Pyrénées françaises et qui représente une figure anthropomorphe portant un masque et jounat d'un arc en faisant „chanter" la corde dans le but d'attirer les animaux de chasse.

D'autres témoignages de l'existence de la musique, beaucoup plus anciens que notre ère, nous sont encore offerts par les vieilles civilisations sumérienne, egyptienne, hittite, assyrobabylonnienne, hébraïque et grecque.

A la suite des fouilles archéologiques, les spécialistes affirment qu'une ancienne civilisation de l'Europe de Sud-Est s'étandait sur un vaste territoire qui comprenait, en outre de presque toute l'actuelle Roumanie, la Péninsule Balkanique et le bassin oriental et central de la Méditerranée, y compris l'Italie méridionale. Une civilisation qui s'est développée de 6500 à environ 3500 av.n.è., au temps où les hommes de l'espace concerné s'occupaient d'agriculture et d'élevage d'animaux domestiques, savaient polir la pierre et confectionner de la poterie.

A partir du milieu (ou à quelque temps près) du IVe millénaire, cette civilisation fut détruite, au cours de plusieurs vagues de peuplades migrantes, par les „Kourgans" [2] — cavaliers-pâtres nomades ainsi appelés par un terme général. Petit à petit, cependant, une nouvelle synthèse culturelle s'accomplit.

Des vestiges de l'ancienne — come de la nouvelle — civilisation ont été mis au jour en plusieurs sites de Roumanie dont ceux aux principales trouvailles ont donné leurs noms aux phases culturelles respectives : *CUCUTENI* — culture dont relève la fameuse *Ronde de Frumuşica* —, *HAMANGIA, GUMELNIŢA, COŢOFENI,* etc. Ces découvertes témoignent, évidemment, de l'adoration des forces de la nature, du culte du soleil, de pratiques se rattachant à l'existence humaine, etc. Et de même qu'il existe des preuves bien claires quant à la culture du blé et de la vigne chez les Géto-Daces, de même existe-t-il des témoignages concernant la *musicalité* de ce peuple.

Comme on le sait, les Roumains doivent leur ethnogenèse à la fusion des autochtones Géto-Daces avec les colons romains établis parmi eux. Même origine dès lors — indiscutablement — pour l'art musical du peuple nouvellement né de cette fusion. Le vocabulaire de la langue roumaine recèle des témoignages indiscutables quant à l'apport des colons romains à la formation d'une musique du futur peuple roumain. Mais qu'a-t-on pu hériter des autochtones Géto-Daces du moment que la langue roumaine conserve si peu de mots de leur vocabulaire ? Cependant, une recherche approfondie du folklore actuel des Roumains est à même de dévoiler l'incontestable participation des autochtones à la genèse de futur folklore musical des Roumains. Ci-dessous, groupé aussi succintement que possible, ce qui à notre avis représente l'héritage géto-dace : *1. usages accompagnés de musique ; 2. instruments de musique ; 3. genres folkloriques ; 4. éléments de structure.*

1. Usages qui s'accompagnent de musique

Tenant de certains rites totémiques — fréquents pendant la préhistoire et par conséquent aussi chez les peuples archaïques ayant vécu sur l'actuel territoire de la Roumanie —

1. Jacques Chailley, *40.000 ani de muzică.* Omul descoperind muzica. Editura muzicală, Bucarest 1967.

2. Marija Gimbutas, *La fin de l'Europe ancienne,* dans *La Recherche,* vol. 9 (mars 1978), no. 87, p. 228—235.

arrivent jusqu'à nos jours des *danses avec masques,* telles que la *danse de l'ours, du cerf,* voire même certaines autres dont l'origine se dissimule sous des termes d'une autre provenance — *la chèvre,* la *brezaïa,* etc.

La danse de l'ours. On peut déduire que les Géto-Daces l'ont pratiquée — et même, peut-être, leurs antécesseurs — puisque l'on affirme sur le culte de Zamolxis qu'il ne serait rien d'autre qu'une „forme plus évoluée" du culte de l'ours totémique [3]. Si c'est bien ainsi, alors le jeu à masque *de l'ours* rencontré aujourd'hui encore en Moldavie — et même en certaines zones limitrophes de Transylvanie — provient chez les Roumains de leurs ancêtres, les Daces.

La danse du cerf. Présent aujourd'hui en Transylvanie, ce jeu — également à masque — était interdit en 575 [4] par un concile ecclésiastique ; il est donc fort ancien. Ce qui est intéressant toute-fois c'est qu'il a disparu, à nos jours, chez les peuples balkaniques héritiers de la civilisation thrace [5].

De la catégorie des jeux magiques fait aussi partie *la danse du Căluş* que certains folkloristes rapprochent, comme vigueur et caractère fonctionnel, du *colabrismos* thrace [6]. Elle conserve jusqu'à notre temps par la présence du *„muet du căluş"*, des traces de son origine reliée au culte archaïque du phallus.

De cette même catégorie également, l'usage des populations thraco-géto-daces de se divertir lors des enterrements et, par contre, de déplorer la naissance d'un enfant [7]. La coutume des divertissements funèbres est encore en usage — sous différentes formes — chez les Roumains, et tout premièrement lors des veillées funèbres *(priveghi* [8]*).*

2. Instruments de musique

Parmi les instruments de musique pratiqués par les Roumains, arrêtons-nous d'abord sur *le chalumeau.* A la faveur de son ancienneté plaide, entre autres, la dispersion de l'instrument chez les Grecs, Albanais, Serbo-Croates, Ruthènes, Polonais, Moraves, Slovènes, Hongrois [9]. Les Bulgares — il nous semble intéressant de le relever — emploient une variété de chalumeau de grande dimension, sans bouchon, formé de trois tuyaux bien agencés avec huit trous pour les doigts. Cette espèce de chalumeau est connue chez les Roumains de la Dobroudja aussi, précisément sous le nom de „chalumeau bulgare" [10]. Etant donné que lors des fouilles archéologiques de Istria, de 1949, on y a découvert une flûte en os — datée au IIIe siècle av.n.è. [11] — formée également de trois tuyaux agencés, il s'ensuit que ce genre de flûte a pénétré chez les Bulgares en provenant des autochtones des lieux où ils sont venus s'établir et non pas qu'il a été apporté par eux d'Asie. Ce genre de chalumeau ne s'est pas conservé au nord du Danube, simplement comme ne s'est pas conservée au sud du Danube la danse magique du cerf. Mais ce qu'il faut retenir comme essentiel — quant au chalumeau proprement dit — c'est sa grande ancienneté, puisqu'il est attesté — sous sa forme habituelle comme sous sa forme bulgare — avant que le territoire dace fût occupé par les Romains.

3. Genres folkloriques. Les plus anciens semblent être ceux qui se rattachent à *l'inhumation, au mariage, aux activités agraires* (par ex. *la chanson de la couronne* qui se pratique à la fin de la moisson), aux *circonstances de l'existence humaine (colind, hora* et *doïna).* Pas tous cependant se sont bien gardés jusqu'à nos jours, aussi allons-nous parler de quelques uns seulement.

Parmi les chansons qui se rattachent à *l'enterrement,* il y a en premier lieu les rituelles et tout d'abord, parmi celles-là, *la chanson du sapin* et les *aubades („zorile").* Les images poétiques d'une grande concision, le contenu mythologique des textes, la structure et le caractère grave, solennel des mélodies sont autant d'arguments pour une incontestable ancienneté, auxquels il convient d'ajouter le fait que le terme *brad* (= sapin), propre à désigner et l'arbre toujours vert et certaines chansons funèbres et de mariage, est *d'origine dace* [12], ce qui constitue un argument

3. Rhys Carpenter, *Folktate, Fiction and Saga in the homeric Epics,* Berkeley and Los Angeles, 1956, p. 113—135, apud O. Bîrlea, *Folclor şi istorie, R.E.F.,* 11 (1966), no. 11, p. 15.

4. Antonio Viscardi, *Storia letteraria d'Italia,* Milan, 1939, p. 461, apud Vasile Adăscăliţei, *Jocul Cerbului în Moldova, R.E.F.,* 13 (1968), no. 5, p. 421.

5. V. Adăscăliţei, *op. cit., loc. cit.*

6. N. Iorga, *Histoire des Roumains et de la Romanité Orientale,* vol. I, Partie 1, Bucarest, 1937, p. 101.

7. Vasile Tomescu, *Musica Daco-Romana* I, Editura muzicală, Bucarest, 1978, p. 187—193.

8. S. Fl. Marian, *Înmormîntarea la Români.* Studiu etnografic. Ediţiunea Academiei Române, Bucureşti 1892, p. 192—222 ; T. T. Burada, *Opere III (Datinile poporului român la înmormîntări),* Editura muzicală, Bucarest, 1978, p. 25 ; Dumitru Pop, *Contribuţii la studiul jocurilor de priveghi din zona văii Gurghiului, R.E.F.,* Bucarest, 13 (1968), no. 2, p. 131—191.

9. L. Şăineanu, *Istoria filologiei române.* Cu privire retrospectivă asupra ultimelor decenii (1870—1895). Studii critice, Ed. a II-a, Bucarest, 1895, p. 273 ; Th. Capidan, *Limbă şi cultură,* Bucarest, 1943, p. 196. L.auteur considère que ce terme — à côté de certains autres — a existé „probablement, dans les parlers pré-romains" *(ibid) ;* Al. Rosetti, *Istoria limbii române,* II, Limbile balcanice, Bucarest, 1943, p. 116.

10. T. Alexandru, *Instrumentele muzicale ale poporului român,* Bucarest, 1957, p. 59.

11. *Studii şi cercetări de istorie veche,* Bucarest, no. 3—4/1955, p. 726.

12. J. J. Russu, *Limba Traco-Dacilor,* Editura Academiei R.P.R., 1958, p. 123.

supplémentaire pour considérer la chanson même *„du sapin"* comme un legs ancestral.

Quant à *la chanson de l'aube*, exécutée à l'occasion de l'enterrement, elle bénéficie des mêmes arguments, alors que les aubades exécutées à d'autres circonstances [13] leur sont moins tributaires.

La chanson du sapin et la chanson de l'aube *(„Zorile")* sont en usage dans le nord-ouest de l'Olténie, dans l'est et le nord-est du Banat et dans sud-ouest de la Transylvanie, par conséquent dans une zone relativement restreinte mais qui, non pas moins, constituait autrefois, jadis, le coeur même de l'Etat dace. Une forme effacée, dégénérée, de chanson du sapin a pu être également trouvée dans la contrée de Năsăud [14], sous la dénomination de *„buhaş"*, et la chanson *„Zorile"* — dont certains motifs pénétrèrent aussi dans le chant *„Cocoşdai"* et dans *„Cîntecul cel Mare"* (=„La Grande Chanson") qui sont, pareillement, des chanson rituelles d'enterrement — a été retrouvée chez les Roumains du Banat yougoslave [15] ainsi qu'au département de Sălaj [16] sous l'appellation de *„Leruit"*. Dès lors, cette aubade appelée *„Zorile"* aura-t-elle existé depuis les premiers temps chez tous les Roumains ,ou bien sera-t-elle arrivée ultérieurement dans les zones plus éloignées dont nous venons de faire mention. Voilà ce qui est difficile à répondre, les deux hypothèses étant également possibles.

Le *colind* (ou bien la *colinda)* représente un genre pareillement ancien encore que sa dénomination provienne du terme latin *calendae*. Nicolae Iorga est d'avis que la coutume de la *colinda* et, tout à la fois, le répertoire de chansons qui l'accompagnent sont d'origine illyro-thrace [17]. Pour une telle origine et pour l'ancienneté, plaident : a) le contenu mythologique de nombreux textes ; b) le grand art, d'un caractère spécial par ailleurs, des vers et des mélodies ; c) la présence des *colindas* rien que chez les peuples balkaniques et non pas, aussi, chez les néolatins ; d) le fait que la coutume témoigne à nos jours encore d'un syncrétisme des arts, manifeste pour autant chez les peuples balkaniques et chez les Roumains qui pratiquent les *colindas* en dansant et chantant *simultanément* et sur exactement *la même mélodie*. Du reste, le rythme vigoureux et prégnant de la plupart des *colindas* profanes est propre à témoigner de leur origine chorégraphique.

Antique aussi, la *Hora*, la danse de groupe en rond, au sujet de laquelle on sait qu'elle était de toutes les dévotions de l'Antiquité. Les spécialistes ne sont pas encore mis d'accord sur l'origine du terme *hora* — certains y voyent une provenance grecque ou slave, d'autres en voient une géto-thrace [18]. Quoiqu'il en soit, la danse est antique non seulement en tant que manifestation chorégraphique mais aussi par sa forme, la ronde pouvant être rattachée au culte du soleil que les Géto-Thraces pratiquaient également [19]. D'ailleurs, le groupe anthropomorphe mis au jour en Roumanie et appelé la *Hora* (la Ronde) *de Frumuşica* constitue une preuve convaincante de l'ancienneté des danses circulaires. Il convient de retenir que chez les Roumains le mot *hora* a fini par signifier aussi *chant*, de même que le verbe *a hori* (danser la *hora*) signifie aussi *chanter*. Avec ce sens, le terme circule en Transylvanie, en étant appliqué à des productions lyriques à forme fixe (avec couplets), mais au Maramureş et dans la contrée d'Oaş il concerne également des productions à forme libre (fondée sur l'improvisation), comme par exemple la fameuse *horea lungă* („la chanson longue"). Dans le nord et le nord-ouest de la Transylvanie sont, aussi bien, répandues la *horea miresii* (la „chanson de la mariée) ou bien encore la *horea mortului* (la „chanson du mort"). La pénétration du terme — tout en conservant la forme initiale — en d'autres genres atteste sa grande ancienneté parmi les Roumains ; à ce que nous sachions jusqu'à ce jour, le terme ne circule nulle part, au sud du Danube, avec des sens aussi divers.

Le mot *doïna*, spécifiquement roumain, se retrouve chez les Lituaniens sous la forme *daïna*, ressemblance qui ne peut s'expliquer que par un commun emprunt du substrat, ce qui là encore plaide pour la vieillesse du terme.

4. Eléments de structure. S'il est difficile — et c'est en effet difficile — d'affirmer que telle ou telle mélodie est arrivée jusqu'à notre époque dans la forme même qu'elle aurait eue chez les Géto-Daces autochtones, il est par contre possible de l'affirmer quant à *une certaine structure modale*. On soutient généralement que *les échelles prépentatoniques et pen*- certaines chansons funèbres et de mariage, est millénaires avant notre ère [20]. On sait de plus

13. Ghizela Sulițeanu, *Cîntecele ceremoniale „de zori" în folclorul românesc*, R.E.F. 21 (1976), no. 1, p. 73—88.

14. Nicolae Bot, *Buhaşul — obicei şi cîntec ceremonial de înmormîntare din Ţinutul Năsăudului*, tiré-à-part de *„Folclor literar"* vol. II, 1968, p. 193—220.

15. Idem, *Contribuţii la Cîntecul zorilor*. Tiré-à-part de „Anuarul Muzeului etnografic al Transilvaniei" (1961—1964), Cluj, 1966, p. 463—487.

16. Stanca Fotino, *Leruit — Cîntec ceremonial de înmormîntare*, R.E.F., 15 (1970), no. 2, p. 157—163.

17. N. Iorga, *op. cit.*, p. 103.

18. Romulus Vulcănescu, *Fenomenul horal*, Editura „Ramuri" Craiova, 1944, p. 114—196.

19. Vasile Pârvan, *Getica. O protoistorie a Daciei*, Bucarest, 1926, p. 317, 357 et 141.

20. G. Breazul, *Idei curente în cercetarea cîntecului popular. Moduri pentatonice şi prepentatonice*, dans „Studii de muzicologie" I, Editura muzicală, Bucarest, 1965, p. 17—19, 36—38.

actuellement que des échelles semblables peuvent être rencontrées chez presque tous les peuples du monde. Il existe cependant un système sonore dont la diffusion est limitée, seulement aux Roumains ou presque. Des cinq „formes" ou „modes" du système composé des sons *ré, fa, sol, la* et *si,* on en a identifié jusqu'à présent dans le folklore roumain de Transylvanie quatre, alors que pour d'autres peuples on ne connaisse qu'une forme chez les Hongrois et chez les Juifs [21]. Mais le fait de trouver ce *deuxième système pentatonique anhémitonique* dans le folklore musical roumain — on ne sait pas au juste quelles sont les zones d'où proviennent les informateurs — juif et hongrois — qui ont chanté les deux mélodies — nous incite à y voir un legs gétodace. Dans tous les cas, ce système n'a jamais été signalé jusqu'à présent chez aucun des peuples romans et ni dans le Sud danubien.

Voici encore un cas particulièrement intéressant : à bien approfondir une doïna proprement dite, pratiquée dans les différentes zones ethnographiques roumaines, on sera frappé par l'intime ressemblance qui existe entre le „chant long" du Gorj (Olténie), la „chanson longue" du Maramureş et de l'Oaş et „la vieille" *(„bătrîneasca")* de la zone de Rădăuţi. Cette ressemblance réside dans

a) la terminologie :

— *cîntec lung* („chant long") — Gorj... *hore lungă* („chant long") — Maramureş et Oaş ;

— *hore tărăgănată din bătrîni, hore bătrîneascâ, cîntec bătrînesc* (vielles chansons) — Maramureş et Oaş... *cîntec tărăgănat, bătrînesc* (vielles chansons) — Rădăuţi.

Le terme *bătrîn, bătrînesc* (= vieux, mais aussi aïeul) provient du latin *betranus* = *vet(e)ranus ;* mis en regard avec la simplicité des éléments de structure de la *doïna* ou bien de la *horea lungă,* il nous porte à tenir ce style mélodique comme antérieur à l'ethnogenèse des Roumains, autrement dit comme descendant d'une époque où le mot *betranus* n'était pas encore devenu le roumain *bătrîn.*

b) la technique de l'exécution :

entre la manière de chanter — avec des petits „coups de glotte" — dans la zone de Gorj d'une part et dans celles du Maramureş et de l'Oaş d'autre part, il existe des ressemblances fondamentales et le fait que cette technique, sans être par ailleurs spécifiquement roumaine, est pratiquée en Roumanie en deux zones *aussi éloignées que celles-là (des centaines de* kilomètres les séparent) nous semble spécialement éloquent.

c) *la structure modale :*

celle-ci est basée dans les trois zones mentionnées sur des *intervalles de trois et quatre tons.* De même, la forme architectonique ne comporte partout qu'une, deux ou trois lignes mélodiques, rarement davantage.

d) la présence des *glissandos* dans le *parlato,* à la seconde, tierce ou quarte inférieures de la finale, tant dans le cas de „la vieille" chanson *(„bătrîneasca")* de Rădăuţi que dans celui du „chant long" *(„Cîntec lung")* du Gorj — bien qu'en ce dernier plus rarement.

S'y ajoute cette autre analogie : l'absence totale, ou presque, de colindas profanes dans les trois zones.

Comment pourraient s'expliquer tous ces phénomènes et en premier lieu la ressemblance des *doïnas* pratiquées dans des zones si éloignées, sinon, à notre avis, par l'hypothèse suivante : une tribu dacique établie dans les parties septentrionales de l'actuelle Olténie — là où se trouve aujourd'hui la zone ethnographique du Gorj — a dû être partagée en deux rameaux à l'arivée des légions roumaines ; l'un demeurait sur place, l'autre se retirait du chemin des conquérants et partait s'établir au loin, jusque dans les contrées du nord du territoire dace (là où s'étendent aujourd'hui les zones de Rădăuţi et du Maramureş). Cette branche reprenait ici ses usages, ses coutumes, sa vie spirituelle. Et c'est ainsi qu'arriva jusqu'en ces temps tout au moins un des styles de la création musicale ancestrale — *la doïna.*

Nous espérons notre propos ci-dessus rend évidente la conclusion que les Roumains ont hérité — pour les pratiquer encore aujourd'hui — les coutumes accompagnées de musique et certains genres folkloriques des autochtones d'autrefois. Ceci et tout d'abord la similitude signalée entre les *doïnas* des trois zones mentionnées témoignent non seulement d'un héritage spirituel mais encore de la continuité des Roumains sur le territoire qu'ils habitent depuis leur ethnogenèse à ce jour.

(en français par *Colette Ghimpeţeanu)*

21. Lajos Bardos, *Natürliche Tonsysteme,* dans „Studia memoriae Belae Bartók sacra". Aedes Academiae scientiarum Hungariae Budapestini, 1956, p. 238.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA ȘI ARTELE FRUMOASE

Elena Greculesi — „Cîntec de bucurie"

De cînd a debutat, în 1955, la București, și pînă astăzi, timp de un pătrar de veac, pictorița Elena Greculesi a continuat să participe cu regularitate la saloanele oficiale și la celelalte manifestări expoziționale colective. Aceasta în afară de expozițiile personale și de prezența cu lucrări la unele confruntări internaționale. Selectate tocmai pentru caracterul lor reprezentativ privind pictura românească contemporană, tablourile sale au fost trimise adesea și peste hotare, în expozițiile organizate de țara noastră în diverse centre culturale ale lumii, unde s-au bucurat de un succes binemeritat. La bienala de artă din Florența, de pildă, i s-a acordat acum cîțiva ani medalia de aur.

Consecventă cu sine, pe linia unui figurativ poetizat, uneori ușor geometrizat, mai ales în peisaj, și perfecționîndu-și neîncetat mijloacele de expresie, pentru a da culorii vibrația cuvenită, artista a ajuns cu vremea la un stil al său, cu trăsături proprii inconfundabile, semnul conturării unei personalități, în care descifrăm predilecția pentru suprafețe ample de griuri și de albastruri diafane, pe care le pune în valoare prin violeturi tainice și îndeosebi printr-un roșu viu, triumfal, și el larg extins, atingînd uneori locul de frunte, ca în cazul unei memorabile *sudorițe*, ceea ce conferă tablourilor sale, în genere de mari dimensiuni, o atmosferă sărbătorească. Elena Greculesi ne sugerează prin asemenea procedee cuceritoarea vitalitate a personajelor sale, nu o dată monumentalizate, pline de încredere în rostul lor pe lume. Prin alegoria intitulată, *România independentă*, expusă acum trei ani și primită cu entuziasm de presă, care i-a făcut loc de repetate ori în paginile sale, pictorița realizează una dintre cele mai animate imagini ale vremii noastre, cu valoare de simbol. Tînăra femeie ce ridică victorioasă arma, printr-un gest impetuos, pe deplin convingător, sub flamurile larg desfășurate ale tricolorului, comunică privitorului, cu o forță irezistibilă, o stare de entuziasm, de bucurie și de încredere în viitor, și totodată de recunoștință pentru cei ce prin lupta lor au adus țării independența mult rîvnită.

Altădată, ca în compoziția intitulată *Mirii*, dar și în unele portrete feminine, artista face apel cu succes la elemente folclorice, privind mai ales cromatica vestimentației, în care recunoaștem frumusețea tradițională a portului nostru popular, sau a gătelii capului la tinerele femei sau mirese. Obține și aici bune rezultate în sugerarea unei atmosfere sau a unui mediu de viață.

Expusă în vara acestui an la sala Dalles, compoziția reprodusă pe coperta revistei *(Cîntec de bucurie)* continuă mai vechi preocupări ale acestei pictorițe privind reprezentarea omului în diverse acțiuni și ipostaze, de la activitatea productivă la clipele de repaus și destindere, ca un omagiu adus contemporanilor săi, pe care-i înfățișează întotdeauna cu o nedisimulată simpatie, subliniindu-le nu numai tinerețea și frumusețea fizică, ci și nobilele trăsături morale, un evident echilibru interior, o armonie lăuntrică, înaltă conștiință de sine și o anume demnitate civică, proprie de altfel, trebuie să o spunem, însăși autoarei, care înțelege arta ca pe un act de omagiere socială și de responsabilitate intelectuală, urmărind nu doar un joc gratuit de forme și culori, ci comunicarea, pe calea emoției estetice, a unor idei, gînduri și sentimente umane.

Plasate în cadrul nedefinit al unui interior, cele două personaje strîns alăturate se înscriu compozițional într-un anume ritm al formelor, verticalitatea siluetelor fiind tăiată de diagonala mandolinei ce se prelungește în jos prin picioarele tînărului. Întrucîtva simplificate, formele au consistență sugerînd chiar volumul, fiind construite din suprafețe de culoare tranșant despărțite prin linii riguros trasate. În prim plan apare rochia bogat drapată a personajului feminin, ale cărei romburi și pătrate de diverse culori, pe o dominantă de violeturi, dobîndesc o plăcută decorativitate, o agitație menită să sublinieze calmul chipurilor, ale căror trăsături destinse ușor meditative, vădesc bucuria unei totale dăruiri, a unei implicări pînă la contopirea sufletească în cîntecul înfiripat de cele două instrumente. Se deduce, firește, că o fac pentru propria lor plăcere, dintr-un prea plin al vieții, al tinereții și al dragostei, care se cere exprimat pe această cale a muzicii. E un cîntec de bucurie de a fi, o laudă a existenței, pe care pictorița îl transpune cu mijloacele adecvate ale artei sale, în care sonoritatea rămîne tăcută, îndemnînd la meditație, la ascultarea șoaptei lăuntrice.

Marin Mihalache

MUZICA — Nr. 8, 48 p. București — august 1980

Redacția și administrația : București, Constantin Esarcu Nr. 2
Sector 1
Telefon : 15.93.61

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona, adresîndu-se la ILEXIM, Departamentul Export-Import Presă, P. O. Box 136—137 — telex : 11226, București, str. 13 Decembrie nr. 3.

COLEGIUL REDACȚIONAL

dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct), THEODOR GRIGORIU, TEODOR BRATU, MICHAELA ROȘU.

Pe coperta I : Elena Greculesi — „Cîntec de bucurie"

I. P. Informația c. 2480

42.416

Prețul lei 7

9

SEPTEMBRIE

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALI

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE
ANUL XXX NR. 9 (336) SEPTEMBRIE 1980

Responsabilităţile compozitorilor şi muzicologilor în lumina cuvîntării tovarăşului Nicolae Ceauşescu, secretar general al Partidului Comunist Român, la cel de al II-lea Congres al consiliilor populare

Cel de-al II-lea Congres al consiliilor populare judeţene şi al preşedinţilor consiliilor populare municipale, orăşeneşti şi comunale, forum larg reprezentativ, iniţiat de către secretarul general al partidului, tovarăşul Nicolae Ceauşescu, s-a înscris în viaţa politică a ţării ca un eveniment de remarcabilă însemnătate în procesul vast de perfecţionare a activităţii statului nostru, urmărind sporirea rolului organelor locale ale puterii şi administraţiei în conducerea activităţii economice şi sociale, în atragerea pe scară mai largă a oamenilor muncii la realizarea integrală a hotărîrilor de importanţă istorică adoptate de Congresul al XII-lea al partidului.

Prin obiectivele şi prin desfăşurarea lui, Congresul s-a dovedit a fi o amplă manifestare a democraţiei noastre socialiste, o ilustrare adînc grăitoare a legăturii consiliilor populare cu masele largi de oameni ai muncii, a capacităţii lor de a da expresie aspiraţiilor şi intereselor tuturor cetăţenilor, voinţei întregii noastre naţiuni. Şi cu acest prilej a ieşit pregnant în evidenţă unitatea indisolubilă dintre partid şi popor, s-au afirmat justeţea politicii interne şi externe a partidului, rolul indicaţiilor de mare importanţă teoretică şi practică ale secretarului general al partidului. Acest Congres, care şi-a desfăşurat lucrările în prag de nou cincinal, a avut importantul rol de a acţiona pentru pregătirea înfăptuirii obiectivelor acestuia — etapă importantă în consolidarea şi dezvoltarea pe plan superior a marilor victorii dobîndite pînă acum, de a impulsiona procesul complex de trecere la o nouă calitate în întreaga viaţă a societăţii noastre socialiste.

După cum se ştie, viitorul cincinal trebuie să asigure dezvoltarea proporţională a industriei şi agriculturii, a tuturor ramurilor economiei, realizarea unui echilibru optim între toate sectoarele de activitate şi, concomitent, continuarea şi perfecţionarea acţiunii de amplasare raţională a forţelor de producţie pe teritoriul ţării, dezvoltarea într-un ritm susţinut şi accelerat a tuturor zonelor, apropierea judeţelor din punctul de vedere al producţiei globale pe locuitor, căci pînă în 1985 urmează să se realizeze în fiecare judeţ o producţie globală de cel puţin 70 mii lei pe locuitor.

În faţa acestor sarcini atît de importante, consiliilor populare le revin răspunderi sporite. Acţionînd în spiritul autoconducerii muncitoreşti şi autogestiunii economico-financiare, ele trebuie să se ocupe intens şi de activitatea unităţilor industriale republicane de pe raza lor teritorială, să dea un avînt dezvoltării agriculturii, să valorifice la maximum resursele materiale şi umane, să se preocupe de aplicarea întrutotul a politicii partidului de ridicare neîncetată a nivelului de trai material şi spiritual al oamenilor muncii, de promovarea principiilor eticii şi echităţii socialiste.

Expunerea prezentată la Congres de către tovarăşul Nicolae Ceauşescu şi adoptată în unanimitate de participanţi constituie un document programatic de excepţională valoare pentru activitatea de viitor, fiind un model strălucit de analiză ştiinţifică a profundelor schimbări, a transformărilor revoluţionare ce au avut loc în societatea noastră, de definire cu clarviziune a marilor sarcini ce ne revin în transpunerea în realitate a prevederilor Programului partidului, în prezent şi în perspectivă. Congresul a hotărît să adopte această expunere ca program al întregii activităţi viitoare a consiliilor populare judeţene, municipale, orăşeneşti şi comunale, a organelor administraţiei de stat, a tuturor deputaţilor, a întregului nostru popor în vederea înfăptuirii planurilor de dezvoltare economico-socială a României socialiste în profil teritorial, adîncirii democraţiei socialiste şi participării largi a mselor la viaţa socială, la conducerea societăţii.

Chemarea lansată de Congres, subliniind excepţionala importanţă a acestui document, a contribuţiei hotărîtoare a secretarului general al partidului, tovarăşul Nicolae Ceauşescu, la elaborarea şi înfăptuirea politicii partidului şi statului de făurire a unei vieţi tot mai bune pentru toţi cei ce muncesc, de înălţare a Româ-

niei pe noi trepte de progres și civilizație, cere tuturor oamenilor muncii, întregii națiuni, să-și concentreze toate energiile, să-și sporească elanul și spiritul militant, revoluționar, pentru înfăptuirea Programului partidului de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate.

Expunerea tovarășului Nicolae Ceaușescu prezintă cu claritate și rigoare științifică marile înfăptuiri ale poporului nostru în realizarea planului cincinal 1975—1980, realizări care au asigurat dezvoltarea impetuoasă a forțelor de producție, a ramurilor hotărîtoare ale economiei, creșterea susținută a avuției naționale și, pe această bază, ridicarea permanentă a nivelului de trai. Înfăptuirea prevederilor acestui cincinal a ridicat la cote superioare progresul economico-social al României, țara noastră devenind, față de trecut, de cîteva ori mai bogată, mai puternică.

Noul plan cincinal, cu toată complexitatea lui problematică a stat în mod deosebit în atenția secretarului general al partidului, prezentînd magistral, sarcinile ce ne revin nu numai în realizarea lui materială, ci și în alte domenii — în adîncirea democrației socialiste, în mutațiile ce trebuie să aibă loc în conștiința oamenilor, în plămădirea omului nou al societății comuniste ale cărei baze le punem.

Scop suprem al partidului și statului, creșterea nivelului de trai al poporului s-a reflectat în fiecare rînd al expunerii prezentate de la tribuna recentului Congres. În adevăr, ca urmare a sporirii bogăției naționale a țării, în perioada 1950—1980, s-au obținut realizări apreciate ca istorice în schimbarea condițiilor de viață a oamenilor muncii, în ridicarea bunăstării generale a poporului. Toate aceste realizări, așa cum arăta secretarul general al partidului, sînt destinate dezvoltării generale a țării, precum și ridicării nivelului de trai al poporului — esența societății socialiste, esența politicii partidului nostru comunist care pune pe prim plan omul cu necesitățile sale, manifestarea plenară a personalității umane, realizarea unei societăți în care omul să se bucure din plin de cuceririle civilizației materiale și spirituale, să fie participant activ la făurirea propiului său destin. Cu toată tăria, așa cum a făcut-o totdeauna, tovarășul Nicolae Ceaușescu a combătut unele abateri de la normele eticii și echității noastre socialiste precum și unele carențe în soluționarea unor probleme ce privesc viața și condițiile de muncă ale cetățenilor. „Subliniez încă o dată — a spus tovarășul Nicolae Ceaușescu — că trebuie să îmbunătățim radical activitatea de soluționare a problemelor ce privesc viața și condițiile de muncă ale cetățenilor. Sînt încă multe lucruri de îmbunătățit. S-a discutat aici despre aceasta, sînt prevăzute măsuri în acest scop. Depinde însă foarte mult de activitatea fiecărui consiliu popular, de receptivitatea primarului, a președintelui, a membrilor birourilor executive, a fiecărui deputat de a face în așa fel încît să soluționăm la timp și în bune condițiuni, în conformitate cu prevederile planului, toate problemele care privesc ridicarea nivelului de trai al oamenilor muncii".

O atenție deosebită a fost acordată întăririi și perfecționării statului, consiliilor populare, dezvoltării și adîncirii democrației socialiste, intensificării educației revoluționare a maselor. Orientările cuprinse în expunere privind activitatea cultural-artistică, sînt pentru noi, muzicienii, de o fundamentală importanță. Secretarul general al partidului ne-a reamintit datoria de a pune la baza muncii noastre educative concepția revoluționară materialist-dialectică și istorică, de a desfășura o asemenea activitate încît fiecare om al muncii să poată afla în artă posibilitatea de a beneficia din plin de valorile ei, concepute pentru a satisface integral cerințele societății. Creatorilor de artă li s-a cerut să se inspire din realitățile vremii noastre tumultuoase, să-și caute sursa în viața poporului, în forța și vitalitatea acestuia, în lupta pentru construcția socialismului. Să ilustrăm prin arta noastră, prin măiestria noastră ceea ce a înfăptuit și înfăptuiește poporul român sub conducerea partidului, să cîntăm trecutul glorios, să nu preluăm modele străine nouă, opuse acestor realități, concepției noastre despre lume și viață, străine sufletului nostru. Va trebui să intensificăm participarea noastră la pregătirea și desfășurarea în cele mai bune condiții a Festivalului „Cîntarea României", al cărui cadru va fi și mai mult lărgit, astfel încît el să se afirme tot timpul și nu numai în perioada concursurilor.

Noi oamenii creației și științei muzicale, mîndri de succesele dobîndite sub conducerea partidului, a secretarului său general, tovarășul Nicolae Ceaușescu, ne angajăm, ca împreună cu toți oamenii muncii, să desfășurăm o activitate și mai rodnică, să oferim patriei și poporului opere demne de timpul pe care îl trăim, urmînd îndemnurile date pentru ca arta și cultura noastră să devină mijloace eficiente în marea și radicala operă de transformare revoluționară a omului, de educație a lui în spiritul comunist.

În lumina imperativelor formulate în cuvîntarea tovarășului Nicolae Ceaușescu la închiderea lucrărilor Congresului al II-lea al consiliilor populare se impune să examinăm problemele actuale esențiale ale activității de creație muzicală și muzicologică și ale muncii de sprijinire a mișcării muzicale de masă desfășurată de membrii Uniunii noastre, să dezbatem și să adoptăm măsurile adecvate în vederea unui progres de ansamblu în domeniul care ne este specific. Prezente în atenția Comitetului de conducere al Uniunii, a tuturor compozitorilor și muzicologilor, aceste probleme au căpătat un

nou conţinut, o nouă intensitate în contextul vieţii politice, ideologice şi cultural-artistice definite de Congres, de aceea este important ca atît în plenara de faţă cît şi în activitatea viitoare a tuturor organismelor de lucru din Uniunea noastră să contribuim la clarificarea şi rezolvarea lor.

Rod al efervescenţei creatoare, stadiul de vîrf al muzicii noastre contemporane se manifestă cu precădere în sfera oratoriului scenic, a simfoniei, a concertului instrumental, a piesei simfonice ample sau de o mai scurtă durată, a cvintetului cu pian, a cvartetului de coarde. Compozitorii din generaţia mai vîrstnică şi cea medie, cei care au realizat pînă acum o operă definitorie au ştiut nu numai să mînuiască cu succes cele mai moderne mijloace de expresie ci şi să pună în lumină concepţii originale, să imprime muzicii lor un fel de a fi, de neconfundat. Este de datoria noastră să subliniem prin studii de prestigiu autenticitatea gîndirii melodice, armonice, modale, contrapunctice, ritmice, timbrale şi orchestrale a compozitorilor din România socialistă. Sîntem îndreptăţiţi să arătăm că astăzi nu mai sîntem tributari unor mode sau curente, unor epifenomene care persistă în multe părţi ale lumii. La rîndul ei, tînăra generaţie s-a afirmat cu vigoare, dovedind talent, o bună pregătire profesională, capacitate de analiză şi sinteză, inventivitate şi fantezie creatoare, interes pentru continuarea unor filoane care valorifică melosul românesc precum şi pentru aflarea altora de subliniată modernitate. O îndatorire esenţială proprie îndeosebi tinerei generaţii care a reuşit în parte să se afirme şi în plan internaţional, constă în aflarea cu un ceas mai devreme a unor concluzii decurgînd din evoluţia muzicii contemporane, universale şi româneşti, care se impun pentru evitarea unor dileme şi false probleme, pentru evitarea unor formule vlăguite.

Dorinţa tuturor este să contribuim cu toate forţele la edificarea în continuare a patrimoniului naţional de valori muzicale, să cuprindem şi să exprimăm eposul şi ethosul românesc, vibraţia actualităţii noastre în muzici cît mai frumoase, autentice şi trainice. Aceasta reprezintă o angajare deplină, conştientă, profundă, dovada unei dragoste fierbinţi pentru ţară şi popor, care se reflectă luminos şi multiform în toată producţia componistică românească făurită deopotrivă la Bucureşti ca şi în alte vetre de cultură cum sînt Cluj-Napoca, Iaşi, Timişoara, Tîrgu-Mureş, Braşov, Sibiu, Craiova. Sîntem cu atît mai bucuroşi cînd alte partituri ne vin şi din celelalte centre culturale, industriale şi muncitoreşti din întregul ţării, dorind ca arta compoziţiei să cunoască o răspîndire cît mai largă. Ştim că prezenţa compozitorilor în cele mai diferite locuri este stimulatoare, antrenînd un număr tot mai mare de oameni la slujirea muzicii, în acţiunea de cunoaştere a tradiţiilor naţionale şi universale, de pătrundere a marelui tezaur acumulat de istoria muzicii de-a lungul secolelor. În această lumină ne facem astăzi bilanţurile de creaţie, la scara întregii ţări, a totalităţii talentelor care conferă substanţă, modernitate şi profesionalitate gîndirii componistice şi gîndirii despre muzică.

După cîte ştim, în stagiunea 1980—1981 filarmonicile şi orchestrele simfonice ale ţării vor interpreta peste 1 200 de lucrări ale compozitorilor noştri, ceea ce indică un ritm fără precedent. Ne bucură această evoluţie şi ne obligă totodată la sporirea calităţii lucrărilor date în circulaţie.

Cele două ediţii ale Festivalului naţional „Cîntarea României" sînt un prilej de verificare şi de valorificare a unor partituri simfonice, vocal-simfonice, concertante şi camerale pe care le putem socoti lucrări de referinţă, multe din ele de valoare antologică şi dorinţa noastră a tuturor este ca în cea de a treia ediţie a acestui Festival al întregii ţări să răsune noi şi noi lucrări generoase în mesajul estetic şi în crezul artistic.

Am trecut astăzi de faza în care limbajul propriu-zis, sistemul sau metoda de lucru puteau fi confundate cu însuşi rolul şi legitimarea compoziţiei elaborate. Asistăm la coexistenţa unor muzici tonale, modale, dodecafonice, seriale, aleatorice, electronice, la ridicarea unor fenomene neoclasice, neoromantice, neoimpresioniste, fără ca aceste curente de revenire să dezică în fond şi în structură dezideratele modernităţii, ale unei arte cu seve bogate extrase din rădăcinile şi din florile melosului românesc. Nu există, în consecinţă, astăzi în creaţia românească tendinţe şi curente care să se contrazică frontal, care să tindă spre o suprimare sau neutralizare reciprocă. Această coexistenţă în armonie şi înţelegere care implică preţuirea rezultatelor celor mai bune, se conjugă cu o productivitate fără precedent dovedită de compozitori. Reversul medaliei constă pe alocuri într-o anumită toleranţă care riscă să se încetăţenească în insuficienta atenţie acordată arhitecturii muzicale de ansamblu, logicităţii şi comprehensibilităţii formei, elocvenţei discursului armonic şi rigurozităţii facturii contrapunctice. Deficienţele de orchestraţie, de explorare nuanţată a cîmpului sonor, de etajare şi variere a traseelor instrumental coloristice, par să ţină de cauza arătată. Înţelegînd această situaţie şi dorind o remediere grabnică ne-am propus să dezbatem aspecte de acest ordin în cadrul cenaclurilor şi

audițiilor noastre săptămînale și ne propunem să insistăm în această direcție.

Am avut cu toții posibilitatea să studiem în amănunt și în întregul lui planul de creație al Uniunii compozitorilor pentru perioada 1980 — 1985. El este bogat, cuprinzător, foare variat în teme de creație și ne exprimăm convingerea că el va fi îndeplinit și depășit. Cu toate acestea, așteptăm cu interes noi angajamente în toate genurile de creație, apelînd la îndeplinirea proiectelor legate de marile aniversări istorice, îndeosebi referitoare la partiturile dedicate celei de a 60-a aniversări de la crearea P.C.R. Uniunea compozitorilor stimulează activitatea de creație prin încheierea unor contracte pe termene fixate de autori.

În ceea ce privește dezideratele pe care le formulăm, avem în vedere mai mulți factori ; în primul rînd se cere să insistăm asupra diversificării în omogenitate a temelor noastre de creație, cultivării cu consecvență a unor genuri care riscă o rămînere în urmă, și implicit ivirea unui dezechilibru. În cauză se află în special lieduri care valorifică specificități ale poeziei românești din trecut și de astăzi. Și tot în acest sens va trebui să depunem eforturi mai susținute pentru dobîndirea unor oratorii și cantate cu tematică istorică și contemporană, lucrări care constituie o tradiție modernă bine încetățenită, în măsură să facă posibil un salt calitativ. În toate aceste genuri este necesară o mai mare putere de selecție, o mai mare exigență față de textul ales, care trebuie să fie de valoare și nu de circumstanță, să posede autenticitate, o elaborare măiestrită, finisată. În aceeași măsură va trebui să stăruim pentru obținerea unor sonate, a unor trio-uri, cvartete, cvintete, sextete, septete și octete pentru cele mai variate ansambluri instrumentale. Stadiul avansat al compoziției contemporane obligă la o gîndire clară, la o fixare a tuturor detaliilor și elementelor care țin de forma de ansamblu a partiturii moderne. Totodată va trebui să militățm pentru realizarea în ritm sporit a unor genuri și forme de mai mare popularitate cum sînt suita, rapsodia și uvertura. Viața muzicală a țării noastre solicită astfel de lucrări iar ele pot și trebuie să concure la pătrunderea muzicii noastre în casele oamenilor prin intermediul emisiunilor radiofonice și de televiziune.

Preluarea creatoare a valorilor muzicii populate este o trăsătură distinctivă a multor partituri elaborate în ultima vreme. Generația medie și cea tînără, continuînd o tradiție existentă a reușit să exploreze mulțimi de structuri melodice și metroritmice particulare, subliniindu-le proprietățile de neconfundat prin intermediul unor instrumentații intens colorate, al unor sonorități care atestă o atitudine stilistică originală. Experimentul creator, implicat în astfel de procese de înnoire în substanță și în formă, a venit să accentueze ținuta prioritar lirică, sau descriptivă și reflexivă a unor desfășurări sonore complexe, dar de evidentă continuitate cu lumea baladelor populare, a doinelor și nu de puține ori a horelor vibrînd de viață și de optimism.

Problemele dezvoltării creației de operă și balet și ale creației de operetă se află în centrul preocupărilor Uniunii noastre. Avem întotdeauna în vedere exigențe formulate în această direcție de conducerea Partidului, indicațiile cuprinse în Documentele care privesc orientarea culturii noastre socialiste.

Pentru a contribui la dinamizarea creației destinată scenei, valorificînd astfel marile ei resurse în ce privește exprimarea problematicii omului contemporan care edifică noua societate, a fost creată și acționează începînd din anul 1980 secția de operă și balet alcătuită din compozitori cu experiență. Este important să punem în mișcare toate posibilitățile de care dispunem pentru a obține o mai strînsă colaborare cu oameni de litere, cu teatrele, în general cu autorii de spectacol, în vederea ridicării operei, baletului și operetei la înălțimea cerințelor de astăzi. În acest sens se impun deopotrivă realizarea de noi lucrări ca și valorificarea în condiții corespunzătoare a marelui patrimoniu național destinat teatrului liric.

Prezența creației corale în actualitatea vieții noastre socialiste poate fi ilustrată prin două momente proeminente și anume : alegerile din luna martie cînd în emisiunile de radiotelevizione și în concertele publice au răsunat zeci de melodii noi cu caracter militant ; festivalul cîntecului ostășesc punînd, în lumină avîntate cîntece patriotice revoluționare. Între timp un număr cuprinzător de lucrări corale relevînd variate madolități de scriitură și un bogat orizont tematic, au îmbogățit acest domeniu al muzicii noastre răspunzînd exigențelor contemporane.

Eforturile compozitorilor genului se înscriu în contextul problemelor de repertoriu și interpretare specifice celei de a III-a ediții a Festivalului național „Cîntarea României". În acest sens este de subliniat faptul că un număr de culegeri de noi creații corale au fost tipărite și popularizate în vederea îmbogățirii repertoriilor miilor de formații de artiști amatori și profesioniști. În atenția creatorilor de gen — autori de texte și compozitori — se află generoasa tematică legată de aniversarea a 60 de ani de la crearea Partidului Comunist Român ; în acest sens angajamentele noastre se vor concretiza atît în lucrări de imediată accesibilitate cît și în piese de mai largă respirație și complexitate a elaborării, în măsură să răspundă posibilităților variate ale ansamblurilor de acest gen. Deosebit de stimulatoare pentru lărgirea experienței creatoare și pentru îmbogățirea orizontului de inspirație sînt contactele directe ale compozitorilor cu munca desfășurată în uzine, fabrici, unități agricole, școli, case de cultură, precum și sprijinul acordat de membrii Uniunii noastre perfecționării mișcării corale de amatori. Evidențiem astfel inițiativa transpusă în viață

în colaborare cu forurile culturale din Hunedoara sub denumirea „Atelier repertorial". Ne întîlnim periodic la Deva cu dirijorii și profesorii de muzică, cărora le prezentăm noile partituri, sugerînd modalitățile de abordare estetică și tehnică a acestora. Considerăm că această metodă ar trebui extinsă pentru a putea scutura praful de pe stocurile de tipărituri care zac ignorate în arhivele și bibliotecile unor case de cultură, centre de îndrumare, etc.

Din ce în ce mai prezentă în activitatea de stimulare și orientare a creației destinate școlii și educației în general este relativ tînăra noastră secție de creație didactică și pentru copii. Prin aportul compozitorilor solicitați de Biroul acestei secții au fost realizate compoziții de valoare artistică remarcabilă, care, incluse în culegeri multiplicate de Uniunea noastră, au îmbogățit repertoriul tinerilor interpreți pregătiți în școala de azi. Este necesar să dezvoltăm aceste frumoase împliniri și să acordăm o atenție specială muzicii corale destinată celor mai tinere generații. În acest din urmă sens o metodă de stimulare a creației și a difuzării acesteia o constituie acțiunea desfășurată de Radioteleviziune în ultimul timp, concretizată în dezbaterea problemelor genului și solicitarea compozitorilor pentru noi lucrări inspirate din viața copiilor și adecvate cerințelor lor artistice.

Sensibili la cerințele estetice actuale, compozitorii de muzică ușoară au realizat în ultimul timp un număr important de creații care exprimă sentimentele luminoase, viața bogată a oamenilor de azi, generozitatea de simțire a tineretului. Melodii vocale, piese instrumentale, răspunzînd unei largi diversități de forme și caractere expresive pe care le implică genul, s-au bucurat de atenția interpreților și a marelui public. A sporit grija pentru calitatea ideologică și literară a textului. Subliniind aceste importante aspecte pozitive trebuie în același timp să atragem atenția asupra unor serioase deficiențe și dificultăți cu care se confruntă creația, activitatea interpretativă, de popularizare și de dezbatere publică a muzicii de acest gen. Răspunderea noastră este cu atît mai mare cu cît problemele pe care le suscită muzica ușoară constituie obiectul referințelor cuprinse în expunerea tovarășului Nicolae Ceaușescu, Secretarul General al Partidului, la încheierea lucrărilor celui de al II-lea Congres al Consiliilor populare, precum și în alte documente de partid. Este pe deplin întemeiată și reprezintă un principiu permanent de orientare pentru compozitori, ideea valorificării ritmurilor și intonațiilor proprii muzicii poporului nostru. Aceasta se concretizează în cele mai valoroase și reprezentative creații românești de muzică ușoară din trecut pînă astăzi. Pe bună dreptate a fost criticată atitudinea de însușire fără discernămînt a unor elemente aparținînd acelei muzici ușoare creată și promovată pe baza unor cerințe ideologice și artistice cu totul străine de cele care caracterizează muzica noastră. Programele unor formații de muzică ușoară care activează în țara noastră în afara oricărei îndrumări artistice vădesc asemenea concesii, prin manifstări ale prostului gust, prin atitudini cosmopolite.

Din păcate Radioteleviziunea a promovat ani de-a rîndul, fără spirit critic și exigență artistică, soliști și formații de interpreți diletanți care copiază fără jenă modele străine. Astfel de produse care nu pot fi denumite artistice, situate în afara preocupărilor muzicii românești, în afara experienței și exigențelor specifice artei promovate de Uniunea compozitorilor au acaparat la un moment dat aproape în totalitate programele Televiziunii și ale unor concerte publice. Se înțelege că acest lucru dăunează drumului pe care trebuie să-l deschidem larg creației românești autentice în viața spirituală a maselor, a tineretului. În ultimul timp s-a realizat un climat favorabil relansării valorilor muzicii noastre. Avem contacte susținute în acest sens cu conducerea Radiotelevizіunii și cu redacțiile de resort, care au adoptat măsuri concrete pentru remedierea situației. Un sprijin deosebit de eficient a fost acordat de către conducerea Consiliului Culturii și Educației Socialiste prin organizarea Festivalului-concurs Melodii '79, și respectiv '80, care solicită participarea tuturor teatrelor de estradă din țară asigurînd prezentarea de fiecare dată a cca. 100 de melodii în primă audiție. Cei mai mulți dintre compozitori răspund apelului de a da creații de o ținută artistică și ideologică exemplară. Trebuie în același timp să arătăm ca un aspect neplăcut faptul că un număr — e drept foarte restrîns — de compozitori nu au răspuns suficient de prompt invitației de a participa, așteptînd ca mai întîi să se remedieze neajunsurile existente în acțiunea de promovare a creației de muzică ușoară. Trebuie să perseverăm prin creații noi, inspirate, realizate cu o înaltă măiestrie profesională ca și prin activitatea de dezbatere publică, de sprijinire a muncii pe care o desfășoară toate instituțiile competente astfel încît muzica ușoară să capete în viața maselor, a tineretului locul corespunzător cerințelor culturii noastre socialiste.

O prezență mai susținută atît în domeniul manifestărilor artistice specifice armatei cît și în concerte publice de largă audiență o are muzica de fanfară. Un număr de manifestări retrospective au pus în evidență creșterea exigențelor, împlinirea măiestriei artistice în creații ample, de largă respirație ca și în piese specifice de gen.

Trebuie să perfecționăm activitatea Biroului în vederea cunoașterii și sprijinirii muncii desfășurată de compozitorii care lucrează în această direcție, punînd accentul pe îmbogățirea și înnoirea modalităților de exprimare proprii muzicii de fanfară.

A participa la îmbogățirea tezaurului culturii naționale, a milita cu dăruire pentru educația

estetică a marelui public — iată raţiunea de a fi a muzicologiei noastre contemporane. Propriu-zis, orice realizare în acest domeniu, de la abc-ul muzicii, pînă la tratatul de contrapunct sau orchestraţie, de la cronica curentă de concert şi spectacol pînă la eseul estetic şi muzicologic, de la analiza pînă la sinteza dezvoltării culturii muzicale naţionale, toate au rostul să educe, să formeze, să determine o mişcare în conştiinţa, în sensibilitateta muzicală a oamenilor. Cunoaşterea înfăptuirilor muzicii româneşti este mijlocită astăzi prin lucrări monografice şi lexicografice, prin sinteze din ce în ce mai cuprinzătoare. Reliefării marilor etape ale muzicii universale, călăuzirii iubitorilor creaţiei simfonice, de operă şi balet, de muzică de cameră, de muzică uşoară şi musical, de muzică corală şi de fanfară le sînt consacrate pagini de prestigiu. Au fost întreprinse cercetări sistematice asupra melodiei, ritmului, armoniei, polifoniei, orchestraţiei, asupra evoluţiei formelor şi genurilor muzicale. Autorii de eseuri cu caracter estetic au formulat imperative ale artei sonore din zilele noastre. Efortul în domeniul educativ-muzical se împlineşte cu ciclurile de emisiuni radio-televizate, cu prezentări pe discuri ale muzicii universale şi româneşti folclorice.

Subliniind aceste frumoase rezultate ale activităţii muzicologice, considerăm necesar să evidenţiem şi unele îndatoriri de seamă. Avem în vedere cerinţa intensificării dezbaterilor şi popularizării în rîndul publicului larg, în special prin posibilităţile mass-media, a unor categorii fundamentale privind conţinutul şi limbajul muzicii contemporane, raportul dintre artă şi „antiartă", dintre datele tradiţiei perene şi trăsăturile complexe ale artei înnoitoare, dintre inedit şi accesibil, dintre caracterul naţional şi universalitatea artei sonore. Se simte nevoia aprofundării studiului şi îndrumării fenomenului muzical după criteriile sociologiei contemporane, în special cu privire la viaţa artistică a tineretului, a şcolarilor, a satului, cu privire la activitatea din cluburi şi case de cultură, din cercurile de prieteni ai muzicii, cu privire la rolul hotărîtor al muzicii în şcoala de cultură generală pentru atitudinea faţă de artă a individului în decursul întregii sale vieţi. Trebuie să recunoaştem că a fost abordată deseori într-un mod diletant problema muzicii uşoare, a spectacolului satiric-muzical, a muzicii din baruri şi restaurante, din staţiunile de odihnă, din grădinile publice. Aprecierea argumentată a înnoirilor din lumea muzicală contemporană, sensibilizarea activă a publicului faţă de valorile autentice implică aprecierea modului în care compozitorii şi interpreţii, gînditorii despre muzică exprimă în opera lor cu profunzimea simţirii şi cu varietatea tehnicilor disponibile azi, idealurile umaniste şi patriotice ale evului nostru socialist.

În programul de activitate al Uniunii noastre acţiunile în domeniul adîncirii contractelor cu viaţa, realizările şi aspiraţiile oamenilor muncii, de sprijinire a mişcării artistice de masă reprezintă un obiectiv de importanţă primordială. În actuala stagiune această activitate capătă noi valenţe, o amplificare fără precedent ca o expresie a conjugării eforturilor instituţiei noastre cu cel al întregii activităţi de edificare spirituală din patria noastră în cadrul programului ideologic stabilit de cel de al XII-lea Congres al Partidului Comunist Român şi în contextul concret al celei de a III-a ediţii a Festivalului naţional „Cîntarea României". Este important ca toţi compozitorii şi muzicologii, toate organele de lucru din Uniunea noastră să considere că activitatea de cunoaştere a realităţii vieţii socialiste ne priveşte pe toţi, fără excepţie, şi ea are o importanţă hotărîtoare pentru înscrierea de ansamblu a muzicii noastre în actualitatea şi în viitorul culturii naţionale.

Am înfăţişat mai sus principalele obiective ale activităţii creaţiei din Uniunea noastră, la a căror realizare sînt chemate să participe toate forţele de care dispunem. Este necesar să dezbatem în spirit deschis, cu responsabilitate şi înaltă exigenţă, toate aspectele muncii noastre, să formulăm modalităţile adecvate de împlinire a marilor noastre îndatoriri de artişti ai patriei socialiste.

Tradiție și actualitate în arta polifoniei

LIVIU COMES

Atributul de „modern" din cadrul acestei dezbateri *), privind fără îndoială contrapunctul contemporan, are și unele rezonanțe mai vechi. Îl întîlnim astfel în tratatele Renașterii, epocă de înflorire a artei contrapunctice. *Zarlino,* în „Istitutioni harmoniche" din 1589, amintește de unele intervale practicate numai de compozitorii „moderni". Cu cîteva decenii înainte, în 1555, *Vicentino* publicase un tratat cu titlul „L'antica musica ridotta alla moderna prattica". Vicentino era în același timp autorul unui volum de „madrigale cromatice", ceea ce îl situa printre compozitorii „moderni" din acele timpuri. Mai trebuie menționat că în jurul anului 1600, tratatele semnalau două practici de creație, dintre care cea de a doua cuprindea musica „modernă" [1]).

Iată deci că din punct de vedere istoric, noțiunea de modern nu e chiar atît de „modernă" cum ar părea să fie.

Relativitatea acestei noțiuni este determinată în principal de accepțiunea diferită și de asemenea relativă a noutății scriiturii.

Hindemith, în 1937, în introducerea cărții „Unterweisung im Tonsatz", referindu-se la creația muzicală a epocii sale, afirmă că ...„în nici un domeniu artistic nu a survenit atîta confuzie ca aici"... și vorbește de o „scriitură care înșiră sunetele după criteriile unui spirit animat de simplul arbitrar"... [2])

J. J. Fux, în 1725, deci înaintea lui Hindemith cu vreo 200 de ani, în prefața celebrului său tratat „Gradus ad Parnassum", apreciază scriitura contemporanilor săi astfel : ...„muzica a devenit ceva aproape arbitrar"... „...compozitorii nu vor să se mai supună nici unui fel de legi și reguli..." [3]).

Astăzi perspectiva istorică ne permite o mult mai clară înțelegere a lucrurilor, încît nu putem împărtăși îngrijorarea ce se degajă din aceste două prefețe, nici după aproape o jumătate de secol de la cartea lui Hindemith și cu atît mai puțin după două secole și jumătate de la cea a contemporanului lui Bach.

Mai trebuie adăugat apoi că termenul de „modern" în artă a avut și continuă să aibă întotdeauna și unele implicații polemice. Sensul acestora diferă însă, potrivit mentalității diverselor epoci. Astfel în epoca Renașterii, cînd principala virtute consta în învățarea și respectarea regulilor tradiționale, modernitatea era privită în mod negativ, drept o abatere de la acestea. *Berardi* condamna folosirea nepregătită și accentuată a septimei de către compozitorii moderni, iar *Artusi,* indignat de libertățile în tratarea disonanțelor vorbea despre „imperfecțiunea muzicii moderne" [4]). În epoca noastră, dimpotrivă, contribuția la progresul limbajului muzical devenind un atribut pozitiv al unei creații, afirmarea modernității conține și un discret reproș față de lipsa de modernitate. De aceea într-o dezbatere asupra limbajului contemporan, această implicație vizează desigur contrapunctul, care deține faima unui domeniu închistat în reguli perimate. Așa încît titlul de „contrapunct modern" ar putea sugera în subsidiar întrebarea : „se poate vorbi despre un contrapunct modern și în ce măsură ?".

Contrapunctul și-a cîștigat reputația de disciplină anchilozată, în bună parte datorită învățării lui după metoda speciilor lui Fux, constînd dintr-o serie de reguli mecanice și fără acoperire în practica artistică, unde erau depășite încă de la apariția lor [5]). La aceasta s-a adăugat

*) Expunerea a fost făcută în cadrul dezbaterii : *Aspecte ale contrapunctului modern,* Uniunea compozitorilor, București.

[1]) Jeppesen, K. *Contrapunctul,* traducere românească — București, Editura muzicală, 1967.

[2]) Hindemith, P. — *Inițiere în compoziție,* traducere românească, București, Editura muzicală, 1967.

[3]) Hindemith, P. op. cit.

[4]) Jeppesen, K. op. cit.

[5]) E. Kurth — *Grundlagen des linearen Kontrapunkts,* Berne 1917.

faptul că metoda a fost preluată de pedagogia din epoca clasică și transmisă celei din epoca romantică fără nici un fel de adaptări stilistice, fiind considerată, — în forma în care se găsea, — drept un exercițiu util pentru cîștigarea unei îndemînări în conducerea vocilor [6]). De altfel, în creația acestor stiluri prin excelență omofone, scriitura contrapunctică întîlnită destul de sporadic purta amprenta barocului, — ceea ce de asemenea a contribuit la consolidarea impresiei de incapacitate a contrapunctului de a evolua.

Nu tot astfel ne apar lucrurile dacă, în locul unei simple tehnici de scriitură, contrapunctul este privit ca o parte componentă a limbajului muzical. După cum se știe, odată cu începutul mileniului nostru, monodia europeană, înzestrată cu valențe particulare [7]) și favorizată de un sistem practic de notație a înălțimilor și duratelor, intră pe un nou făgaș, cel al polifoniei, prin care muzica se angajează într-o evoluție continuă spre o complexitate crescîndă. Simultaneitatea sunetelor din noul sistem de organizare constituia o rezultantă a coeziunii orizontal-melodice a sunetelor pe de o parte, cu compatibilitatea vertical-armonică pe de alta, factori care vor participa la evoluția polifoniei într-o permanentă îmbinare, realizînd un echilibru în balanță cu predominanța unuia sau a celuilalt [8]). Astfel, în întîia jumătate a mileniului nostru, polifonia se dezvoltă avînd în prim plan factorul orizontal, cu suprapuneri polimelodice după norme contrapunctice, pentru ca începînd cu a doua jumătate a mileniului, conducerea să fie preluată de factorul vertical, cu simultaneitatea sunetelor organizată după criterii armonice.

Contrapunctul, în cursul acestei evoluții a polifoniei, a atins două culminații principale, a Renașterii și a Barocului, constituind două modalități de simultaneitate net distincte : prima, cu o melodică vocală, cu o ținută preponderent lineară, desfășurată într-un cadru modal și cu o verticalitate intervalică ; a doua, cu o melodică instrumentală și cu subordonarea ei la acordica armoniei tonal-funcționale.

Caracterul unitar al stilului palestrinian, respectiv al celui bachian, reprezentînd cele două culminații, le conferă calitatea de a forma cadrul ideal al învățării contrapunctului. Pe această cale se pot însuși cele două atitudini de bază ale gîndirii contrapunctice : cea lineară, controlabilă vertical-intervalic, — și cea armonică, elaborată pe un suport vertical acordic prestabilit. În aceste două ipostaze se aplică principiile fundamentale ale tehnicii contrapunctice, constînd în : a) combinații plurimelodice prin contrapunctarea unei melodii principale ; b) supropuneri de linii melodice, fără prioritatea uneia dintre ele ; c) combinații melodice unificate prin procedee imitative ; d) suprapuneri mobile cu intervertirea pozițiilor vocilor.

Ceea ce este însă deosebit de important rezidă în faptul că prin abordarea celor două stiluri principale, — conform noilor principii pedagogice [9]) — inițierea în contrapunct se efectuează nu în baza unor abstracțiuni rigide, ci pe un material artistic real și într-o concepție evolutivă. În afară de aceasta, contrapunctul bachian, datorită cadrului său armonic tonal, își extinde domeniul de aplicabilitate dincolo de epoca barocului, păstrîndu-și valabilitatea — cu adaptările stilistice de rigoare — în întreaga epocă clasică și romantică, supusă aceluiași comandament armonic tonal funcțional, ba chiar, — după cum vom arăta imediat, — și într-o bună parte a perimetrului stilistic al secolului nostru.

De fapt, după culminația contrapuctică a barocului, limbajul muzical intră într-o lungă etapă omofonă cu hegemonia factorului vertical armonic, prin două stiluri succesive : clasic și romantic. Contrapunctul este redus la simpla conducere a vocilor cu ajutorul notelor neesențiale, melodico-ornamentale, care leagă acordurile armoniei tonale ce stau la baza discursului muzical. Acest contrapunct „armonic" se adaptează în permanență la cerințele limbajului muzical al epocii, secondînd cu fidelitate armonia clasică și romantică, în progresele realizate în direcția lărgirii tonalității, a emancipării disonanțelor și a cromatizării treptate a fondului de sunete. Contrapunctul este mai exprimat în părțile mediane ale lucrărilor clasice și romantice, contribuind uneori la arhitectura formelor consacrate ale epocii, prin fuzionarea procedeelor proprii cu cele dezvoltătoare, caracteristice acestor stiluri. Avînd aceeași bază tonal-armonică, contrapunctul stilului clasic și romantic nu aduce deci în esență nimic nou față de cel al barocului, în afara prezenței unor noi particularități de stil. Unele performanțe contrapunctice apărute sporadic în literatura clasică și romantică erau realizate în forme și genuri ale barocului, (oratoriu, missă, recviem, fugă, canon etc.) constituind mai mult reîntoarceri ce ies din albia stilistică a epocii. Cît despre spectaculoasele „împletiri de teme" întîlnite în unele creații romantice, ele reprezintă o manieră provenită din hipertrofia conceptului de „temă-personagiu" și constau dintr-un pseudocontrapunct ce ne duce cu gîndul mai de grabă la suprapunerile eterogene ale vechiului motet al secolului al XII-lea, decît spre combinațiile contrapunctice bine structurate ale barocului.

---

[6]) Schönberg, A. — *Esercizi preliminari di contrappunto*, trad. Milano, 1970.

[7]) Bentoiu, P. — *Gîndirea muzicală*, București, Editura muzicală, 1972.

[8]) Comes, L. — *Melodica palestriniană*, București, Editura Muzicală, 1971.

[9]) Eisikovits, M. — *Contemporaneizarea învățămîntului polifonic* în : *Lucrări de muzicologie* VI, Cluj-Napoca, Conservatorul „G. Dima", 1970.

Pragul secolului al XX-lea găseşte limbajul muzical *) într-un impas, provenit pe de-o parte din aglomerarea sunetelor în urma cromatizării excesive şi pe de altă parte din slăbirea şi chiar anihilarea forţei de atracţie tonală. Cîmpul cromatic al noii muzici trebuia organizat, aşa cum odinioară fusese organizat cu ajutorul polifoniei cîmpul diatonic al monodiei medievale.

În acest sens limbajul muzical al secolului XX se angajează pe numeroase direcţii de dezvoltare, justificate prin căutarea unor noi principii de organizare a celor două coordonate : orizontală şi verticală. Aceste căutări se alătură torentului impetuos al muzicii începutului de veac, ce împingea înainte cuceririle secolelor precedente, dezvoltîndu-le în noi ipostaze sau dimpotrivă, negîndu-le şi înlocuindu-le cu altele diametral opuse. În acest şuvoi stilistic, contrapunctul se adaptează mereu la particularităţile limbajului în continuă şi rapidă transformare. Am putea astfel descrie, referindu-ne la stilurile din prima jumătate a secolului nostru, un contrapunct al stilului postromantic, impresionist, expresionist, neoclasic, neobaroc etc., sau dacă am lua la bază structura materialului sonor utilizat în această epocă, am putea vorbi de un contrapunct neomodal, hexafonic, politonal, atonal etc. O asemenea tratare descriptivistă, pe lîngă extensiunea ce ar încărca în mod considerabil expunerea, s-ar menţine în privinţa contrapunctului doar la aspecte de suprafaţă, fără a pătrunde în esenţa problemelor.

O trăsătură generală a contrapunctului stilului din prima jumătate a secolului XX constă în faptul că gîndirea contrapunctică, principiile ei fundamentale şi procedeele de aplicare rămîn cele vechi, diferenţele provenind doar din particularităţile de limbaj în care au fost integrate. În esenţă deci contrapunctul nu s-a schimbat ci numai cadrul său de desfăşurare, respectiv materialul de aplicare. Astfel, în toate aceste stiluri vom găsi prezente principiile de bază amintite ale contrapunctului tradiţional şi anume : a) contrapunctări ale unei melodii principale, b) înmănuncheri de linii melodice suprapuse, c) combinaţii imitative şi d) suprapuneri intervertibile. Aceasta dovedeşte că nu numai contrapunctul clasic şi romantic, după cum afirma Schönberg [10]), ci şi cel al primei jumătăţi a secolului XX trăieşte încă din zestrea bachiană.

Se constată în acelaşi timp că în urma anihilării atracţiei verticale a sunetelor consecutiv dizolvării tonalităţii, se accentuează caracterul linear al contrapunctului —, ceea ce devine o trăsătură predominantă şi distinctă faţă de epocile armonice precedente.

Pe de altă parte, dispariţia controlului vertical impunea găsirea unor alte criterii tot atît de universale, care să înlocuiască vechea tonalitate. Noile criterii de control vertical erau absolut necesare, deoarece în lipsa lor contrapunctul era ameninţat să-şi piardă condiţia sa esenţială, cea de „simultaneitate responsabilă" cum o numeşte P. Boulez [11]).

S-au preconizat diferite soluţii pentru ieşirea din criza armonică şi tonală. *Hindemith* încearcă o reconciliere a sistemului celor 12 semitonuri cu sistemul armonic tonal, prin subordonarea lor faţă de o tonică generatoare, în baza sunetelor armonice [12]). *Schönberg* organizează totalul cromatic pe un nou principiu, cel al serialismului dodecafonic, sistem cu influenţă marcantă asupra limbajului muzical al celei de a doua părţi a secolului XX, — şi în acelaşi timp, după cum vom arăta, asupra însăşi gîndirii contrapunctice.

Din vechile culturi folclorice apar, prin *Stravinski, Bartók, Enescu* şi alţii, sisteme modale menite să înlocuiască vechea tonalitate. Prin completarea cu noi sisteme create ulterior în baza unor criterii raţionale, modalismul cîştigă un loc din ce în ce mai important în tehnica limbajului contemporan.

Organizarea ritmică şi formală, scoasă din uniformitatea şi cvadratura clasică şi romantică, cîştigă în inventivitate şi complexitate prin *Stravinski, Mesiaen* [13]) şi alţii, imprimînd şi contrapunctului aceste caractere.

Tot de origine folclorică străveche, eterofonia este adusă în arsenalul tehnicii secolului nostru. Pregnantă în creaţia enesciană, ea devine în zilele noastre o modalitate interesantă şi originală de organizare orizontal-verticală.

După cum se poate observa, trunchiurile muzicii primei jumătăţi a secolului XX au dat naştere unor noi ramificaţii în deceniile următoare. În special gîndirea serială, dusă la ultimele consecinţe prin serialismul integral, dă un puternic impuls factorului de „organizare" şi de „repartizare" a materialului sonor, principiu care devine predominant în cea mai mare parte a scriiturii. În limbajul muzical al ultimelor decenii, contrapunctul propriu-zis este prezent doar într-un sens foarte general, intim concrescut cu ceilalţi factori, de care nu poate fi separat uşor, nici în pulverizarea microstructurală, nici în suprapunerile marilor planuri sonore în mişcare. Termenului de „contrapunct" i se preferă denumirea mult mai generală de „polifonie" [14]).

---

*) Limbajul muzical constituie un fenomen complex, în a cărui alcătuire intră şi alţi factori, în afara polifoniei care formează obiectul acestei expuneri.

[10]) Citat de Berger, W. G. în Muzica simfonică IV, Bucureşti, Editura muzicală, 1970.

[11]) Boulez, P. — *Relevés d'apprenti, Paris, Du Seuil,* 1966.

[12]) Hindemith, op. cit.

[13]) Messiaen — *Technique de mon langage musicale,* Paris, Leduc, f.a.

[14]) Voiculescu, D. — *Culegere de texte pentru stu-*

Se pune întrebarea dacă în acest desiș de tendințe ale limbajului muzical al secolului XX se pot desprinde unele noi principii de gîndire contrapunctică, sau dacă este vorba doar de aplicarea contrapunctului tradițional la caleidoscopul stilistic al epocii.

Consultînd tratatele de contrapunct ale secolului nostru, vom constata că majoritatea lor se situează pe linia contrapunctului tradițional, contribuind prin clarificări stilistice la adîncirea studiului celor două culminații contrapunctice clasice : renașterea și barocul [15]).

În 1963 apar „Exercițiile preliminare de contrapunct" ale lui Schönberg, publicate de unul din elevii săi, în baza cursurilor ținute în 1936. Contrar așteptărilor, ele nu aduc nimic înnoitor în gîndirea contrapunctică. Nici proiectul lui Schönberg pentru cele două volume de compoziție contrapunctică a căror tablă de materii s-a păstrat, nu cuprinde decît formele contrapunctice ale barocului precum și contrapunctul din muzica omofonă.

Hindemith, în cartea amintită mai înainte deși vizează muzica secolului XX, are privirile îndreptate înapoi spre gravitația tonală, fără a reuși să ofere soluții durabile pentru noua muzică.

Manualele de scriitură dodecafonică *(Leibovitz, Jelinek, Eimert* etc.), cu toate că uneori își atribuie chiar titulatura de manual de contrapunct *(E. Krenek* [16]) nu acoperă decît parțial și unilateral tehnica și stilul contrapunctic al epocii.

Alte tratate de scriitură renunță chiar la prezentarea unui sistem universal valabil pentru polifonia contemporană, limitîndu-se la a face mai degrabă o prezentare a procedeelor contrapunctice aplicate la diferite modalități stilistice [17] [18] [19]). Pe aceeași linie se situează și unele manuale din pedagogia românească prin „Introducerea în polifonia secolului XX" de *M. Eisikovici* [20]) avînd la bază creația bartókiană, apoi prin „Manualul de contrapunct pentru instrumentiști" de *D. Constantinescu* [21]), conținînd diverse exemple contrapunctice din creația contemporană, precum și prin „Antologia de contrapunct contemporan" de *D. Voiculescu* [22]), în care exemplele sînt aranjate în mai multe grupe, dintre care unele conțin procedee tradiționale iar altele cuprind procedee mai noi pe care autorul le consideră asimilabile tehnicii contrapunctice.

Deci în privința tratatelor de contrapunct ale secolului XX, ajungem la concluzia că cea mai mare parte dintre ele nu se ocupă cu muzica din zilele noastre, iar tratatele de scriitură contemporană pun în prim plan armonia, în ciuda caracterului ei în preponderență linear.

Pentru mulți muzicieni [23]) contrapunctul ca atare își pierde actualitatea deoarece el a acoperit doar perioada armoniei tonale de care era legat controlul vertical, — deci de la Bach și pînă la sfîrșitul romantismului. Nu putem fi de acord cu acest punct de vedere, infirmat de altfel prin aprofundarea epocilor care l-au precedat pe Bach, unde a fost relevat contrapunctul renascentist și prerenascentist, de mare forță expresivă, apărut înaintea cristalizării sistemului tonal și bazat pe un control vertical intervalic. Este logic deci ca și după dispariția acestui sistem, contrapunctul să supraviețuiască, bineînțeles într-o nouă accepțiune decît în trecut.

Fără îndoială că o sinteză asupra contrapunctului secolului al XX-lea în ceea ce are el esențial este cît se poate de dificilă, în lipsa unei perspective istorice care să permită o decantare a tendințelor viabile de cele pasagere, operație îngreunată și de viteza cu care practica o ia înaintea teoriei. Se poate încerca totuși, — cu rezerva cuvenită — formularea unor concluzii privind cîteva aspecte înnoitoare ale contrapunctului contemporan care au dobîndit o oarecare stabilitate și generalizare.

1. Contrapunctul secolului al XX-lea, după cum am arătat, are ca atribut principal o tendință lineară mai accentuată decît cel al secolului precedent, clasic și romantic. Linearismul nu reprezintă o calitate intrinsecă a acestui contrapunct ci apare în mod secundar, consecutiv eliberării energiei cinetice orizontale, prin slăbirea energiei potențiale verticale, ca o consecință a dizolvării tonalității. Preponderența mișcării orizontale a liniilor și a planurilor sonore complexe este un fenomen frecvent și de

---

diul polifoniei sec. XX, Cluj-Napoca, Litografia Conservatorului „G. Dima", 1977.

[15]) Sînt remarcabile contribuțiile lui *K. Jeppesen* privind contrapunctul palestrinian, și ale lui *E. Kurth* privind cel bachian. Tratatele românești ale lui *M. Negrea* (1956) și *M. Eisikovits* (1964—1972) au de asemenea la bază aceste două stiluri tradiționale.

[16]) Krenek, E. — *Zwölfton — Kontrapunct* — Studien : Mainz, 1952.

[17]) Middlston, R. B. — *Harmony in Modern Counterpoint,* Boston, f.a.

[18]) Ulehla, L. — *Contemporary Harmony,* New York 1966.

[19]) Persichetti, V. — *Twenth-Century Harmony,* London, 1961.

[20]) Eisikovits, M. — *Introducere în polifonia vocală a secolului* XX, București, Editura Muzicală 1976.

[21]) Constantinescu, D. — *Tratat de contrapunct și fugă,* București, Litografia Conservatorului „Ciprian Porumbescu", 1971.

[22]) Voiculescu, D. — op. cit.

[23]) Anderson, H. C. — *Counterpoint in Groves Dictionary.*

necontestat în cea mai mare parte a scritiurii contemporane.

2. Cadrul tonal este înlocuit treptat printr-un cadru modal care, progresînd mereu în complexitate, are astăzi o accepţiune mai largă, referindu-se la grupări ale sunetelor şi intervalelor după anumite principii raţionale de organizare. Gîndirea modală ajunsă evolutiv la construirea de moduri în baza unor simetrii, proporţii şi diverse criterii matematice [24] [25] [26]) reprezintă o altă trăsătură cu puternic răsunet în contrapunctul contemporan.

3. Generalizarea gîndirii seriale înlocuieşte interacţiunea orizontal-verticală printr-un nou principiu, cel al repartizării materialului sonor pe ambele coordonate, care îşi pierd astfel, în mare parte, caracterul antagonic. Principiul repartizării orizontal-vertical pe criterii raţionale, ca o consecinţă a serialismului şi ca înlocuitor al controlului vertical, aduce o înnoire radicală în gîndirea contrapunctică a secolului al XX-lea.

4. Eterofonia, ca modalitate de dispersare şi de concentrare succesivă a materialului sonor, se impune în calitate de nou principiu de simultaneitate, cîştigînd un loc din ce în ce mai important în scriitura contemporană. In cea mai nouă accepţiune a ei, eterofonia este subordonată şi ea principiilor de organizare şi repartizare orizontal-verticală. [27])

Şcoala românească de compoziţie, avînd la bază gîndirea enesciană, a adus contribuţii însemnate, atît prin lucrări teoretice cît şi prin creaţii muzicale [28]) la promovarea elementelor de limbaj contemporan, cu repercusiuni inovatoare în gîndirea contrapunctică.

O expunere largă a principiilor enunţate mai sus : linearismul, baza modală, repartizarea orizontal-verticală, — ar putea constitui premisele unui tratat de contrapunct fondat pe o gîndire nouă, cu adevărat modernă. Deoarece un asemenea tratat nu s-a elaborat încă, afirmaţia lui P. Boulez [29]) privind faptul că învăţămîntul contrapunctului îşi aşteaptă o metodologie care să fie cea a secolului nostru, — rămîne şi în prezent cît se poate de valabilă.

---

[24]) Messiaen, O. — op. cit.

[25]) Berger, W. G. — *Dimensiuni modale*, Bucureşti, Editura muzicală, 1979.

[26]) Vieru, A. — *Cartea modurilor*, Bucureşti, Editura muzicală, 1980.

[27]) Niculescu, Şt. — *Eterofonia*, în : *Studii de muzicologie*, v. V, Bucureşti, Editura muzicală.

[28]) Herman, V. — *Formă şi stil în noua creaţie românească*, Bucureşti, Editura muzicală, 1977.

[29]) Boulez, P. — Op. cit.

Împliniri şi deziderate în muzica românească de cameră

Subiectul fiind mult prea vast, datorită exploziei de lucrări valoroase apărute în ultimii ani, mă voi mărgini în a comenta cîteva din creaţiile camerale recente, pe care le cunosc fie din contactul direct, ca interpret — în formaţia Ars Nova — ca membru în comisia clujeană de resort sau ca simplu ascultător.

O primă observaţie : sînt încă puţine lucrările de respiraţie amplă, pentru formaţii de cameră. Dacă ar fi să examinez doar lista, destul de amplă şi ea, a lucrărilor scrise special pentru Ars Nova m-aş opri la această categorie, în special asupra unei lucrări scrise de unul din maeştrii noştri vîrstnici, dar cu o mare pasiune pentru nou : este vorba de suita *(Concertino)* în 4 părţi de Ludovic Feldman. Această lucrare acoperă nişte noţiuni de suflu, de construcţie, de scriitură camerală „născută", nu „făcută", calităţi care denotă însuşiri deosebite şi, evident, dovada unei practici îndelungate în genul respectiv.

Totodată nu e lipsită de dificultăţi instrumentale destul de mari, de o scriitură cel puţin „incomodă" a corzilor, uimitoare din partea unui fost violonist...

Alte lucrări, deşi de o durată mai scurtă, se remarcă prin caracterul lor „legat", cum ar spune Ştefan Niculescu, care este de altfel şi autorul mult apreciatei lucrări *Ison I, scrisă* pentru un grup de suflători (fl, ob, 2 cl., fg, 1 trp., 1 corn, 1 tubă) şi cvintet de coarde. Heterofonia continuă, ce se adună în „sunete pivot", modalismul policrom şi scriitura extrem de echilibrată fac din această lucrare o piesă de referinţă, de mare succes în ţară şi în străinătate. Lucrarea nu pierde nici în versiunea orchestrală lărgită, în care orchestra de coarde e completată la maximum, cu respectarea unor scurte momente soliste.

Iată, deci, o lucrare camerală care în acelaşi timp e şi simfonică, fără ca unul sau celălalt gen să fie trădat...

O experienţă asemănătoare mi-am permis cu lucrarea *Ghirlande,* o simfonie de cameră pentru suflători, patru grupe de percuţie, harpă, pian şi minimum 9 coarde. O experienţă recentă (cu Filarmonica din Cluj) în care coardele au fost completate la maximum, arată că lucrarea dobîndeşte noi dimensiuni, suflul ei fiind unul simfonic.

După aceste exemple, de bi-valenţă între simfonic şi cameral, să ne oprim asupra unor lucrări care au un caracter *pur* cameral şi care, prin expresia lor *tipic* camerală nu suportă asemenea transferuri. Din creaţia recentă m-aş

opri, de pildă, asupra *Sextetului de coarde* de Dan Constantinescu. Această lucrare comportă o scriitură tipic camerală, pentru corzi soliste, care transpuse la o orchestră mare şi-ar pierde eficienţa şi ar falsifica însuşi caracterul liric-meditativ al lucrării. Abundenţa de dificultăţi instrumentale şi ritmice (autorul folosind aproape în permanenţă un flux ritmic liber suprapus pe un flux măsurat) ar spori enorm numărul repetiţiilor (şi aşa destul de mare), necesare prezentării lucrării. Tipul de polifonie rareori verticalizată în puncte culminante armonice, — regăsibilă mai în toate lucrările autorului — dă un caracter specific cameral acestor pagini foarte caracteristice autorului. De altminteri, Dan Constantinescu este un compozitor care şi temperamental este cu precădere ataşat genurilor camerale, paginile sale simfonice apărînd la intervale mai îndepărtate.

Două extreme în scriitura camerală o reprezintă Doru Popovici şi Tiberiu Olah.

Primul se remarcă printr-o scriitură melodică extrem de simplă, în care singura dificultate o reprezintă *expresia muzicală,* întotdeauna de o mare cantabilitate şi vocalitate, de unde şi transferul firesc al unei piese vocale în instrumental, sau invers.

Tiberiu Olah, un fin cunoscător al instrumentelor şi al efectelor instrumentale, împinge foarte departe dificultăţile instrumentale, care nu sînt niciodată *în contra* fiziologiei instrumentului şi care, după o muncă susţinută, „zac" firesc în mîna instrumentistului.

Alternarea unor zone de mare dificultate cu zonele de relaxare (acorduri-pedale, statice sau în mişcare glisată) este încă unul din secretele eficienţei scriiturii lui Olah.

În piesa „Timpul memoriei", scriitura celor 2 piane soliste este în limita posibilităţilor instrumentului, dar de un mare efect (şi aici). O lucrare unde scriitura instrumentală este subordonată unei gîndiri stochastice ar fi *Valuri* de Nicolae Brînduş, unde dificultăţile depăşesc uneori fiziologia instrumentelor, pe autor interesîndu-l o rezultantă *globală,* estetică existentă şi la un Xenakis de pildă.

O expresie camerală foarte echilibrată, mai dificilă pe hîrtie decît la execuţie, o denotă majoritatea pieselor compozitorului Vasile Herman, care, ca şi autorul rîndurilor de faţă, integrează deseori vocea genului cameral, dar nu la modul „lied", ci la modul unor construcţii mai ample, ce ating şi satisfac genul cantatei de cameră. Lucrările sale acoperă formule camerale extrem de variate.

Aş mai remarca, din aceste enumerări deloc exhausitive sau preferenţiale, ci doar *recente* în memoria mea, piese de mare inventivitate sonoră ca *Imaginaţi-vă un spectacol kabuky* unde Mihai Moldovan reuşeşte cu doar 3 instrumente şi cîteva silabe şoptite să ne sugereze ceva din inefabilul culturii japoneze.

Folosirea grupelor de percuţie nu este rară în genurile camerale. După admirabila piesă scrisă pentru 3 grupe de percuţie a lui Tiberiu Olah, remarcăm recent lucrarea acută, plină de forţă dramatică a lui Iancu Dumitrescu *Orion,* el reuşeşte şi o formulă grafică originală, nu doar o punere în pagină artificială a unor grafisme gratuite.

La un antipod necesar (pentru varietatea expresiei) aş plasa *Mozaicuri* de Anatol Vieru, unde percuţia e tratată *melodic* ca o înlănţuire de timbre neagresive, calde, de sunete picurate pe o curgere egală a timpului muzical, muzica autorului fiind, şi aici, foarte măsurată.

Din aceste crîmpeie notate fugar, putem avea un fragment de imagine a muzicii noastre de cameră, al cărui model încă neegalat rămîne şi va rămîne Simfonia de cameră enesciană, în umbra căreia au crescut toate aceste mlădiţe, mai firave sau mai robuste.

CORNEL ŢĂRANU

CREAŢII ROMÂNEŞTI

Omagiu lui Burebista de Doru Popovici

Unul din recentele opusuri ale lui Doru Popovici îl constituie cantata *Omagiu lui Burebista* pentru cor mixt şi orchestră (opus 60).

Organic inclusă ciclului de evocare istorică al cărui torent antrenează întreaga creaţie lirico-dramatică a compozitorului, precum şi cîteva lucrări corale sau vocal-simfonice, cantata ar putea fi afiliată în acelaşi timp şi seriei de *Omagii* ale compozitorului din care citäm *Omagiu lui Ţuculescu, Omagiu lui Eminescu, Omagiu lui Bach, Omagiu lui Palestrina.*

Ca şi în alte rînduri, Doru Popovici apelează la versurile lui Dan Mutaşcu, în care dominantă este nota amintirii şi a aspiraţiei de înalt :

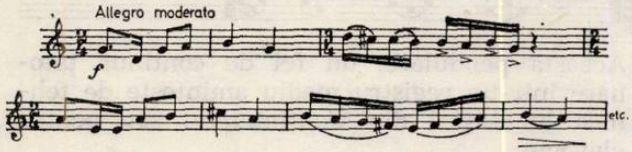
„O ce minunat zboară vulturul,
Fără să-şi dea seama că zboară.
Dar noi nu putem fi asemeni lui ;
Noi trebuie să ştim
De ce lumea

E cîteodată ghicitoare".
De ce noaptea
E cîteodată doar liniştea udă a peştilor.
Noi trebuie să ştim
De ce Burebista, bărbatul dimineţii
Se întoarce şi se tot întoarce..."

Mesajul de pace al textului în care evocarea marelui bărbat, care a semnat cu fapta lui în cartea de naştere a primului stat dac centralizat şi independent, muzica lui Doru Popovici vine să-i aducă o nouă dimensiune, cea a vocal-simfonicului.

Alcătuită din trei mişcări, cantata propune în primele două secţiuni un timbru prin excelenţă instrumental ; vocea, respectiv corul mixt deţine în întregime finalul. Descifrăm aici intenţia compozitorului de a conferi ultimei secţiuni o monumentalitate aparte ; prin intervenţia vocii ea deţine astfel punctul culminant al lucrării. Existenţa în cantată a unor secţiuni pur instrumentale o apropie de madrigalul dramatic pentru cor mixt, cello şi percuţie *Cu toate vetrele* în care solo-ul violoncelului de dureroasă vibraţie interioară, deţinea o pondere însemnată în economia lucrării. Aici soliştii sînt trombonul (p. I), trompeta şi corzile grave (p. II).

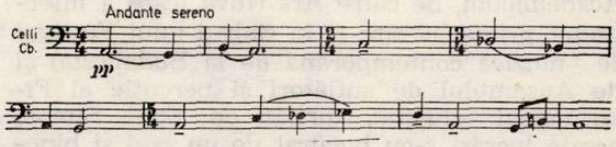
Prima mişcare, *Andante sostenuto, molto tranquillo* se articulează tripentapartit *(a b c a b)* sub forma unui contrapunct imitativ, la suflătorii de lemn *(a)* şi a unui scurt coral concluziv la corzi şi harpă *(b)* care încadrează solo-ul central *(c)* parlando rubato al trombonului. Remarcăm primul element tematic expus de clarinet, element ce va cunoaşte două aspecte pe parcursul primei părţi : enunţiativ (în expunerea clarinetului) şi meditativ, de esenţă improvizatorică a solo-ului trombonului.



Partea a II-a, *Allegro moderato* are şi ea tot o configuraţie tripentapartită *(a b c a b)* în ale cărei secţiuni extreme domină o temă de factură ritual-dansantă încredinţată dialogului celor două trompete. Ca şi în prima parte, ea este urmată de un coral. Dar chiar dacă schema formei şi procedeele componistice sînt aceleaşi, diferă cadrul arhitectonic mult lărgit în această mişcare secundă.

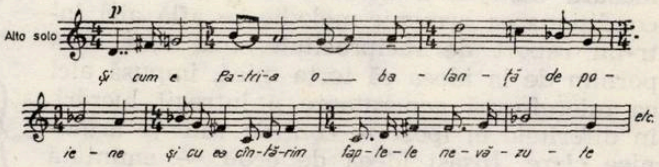
Articulaţia centrală readuce intonaţiile dansului ritualic în augmentare, ceea ce-i conferă o prestaţie aparte.

Finalul, *Andante sereno,* impune în prim plan sonoritatea corului bărbătesc precedat de o scurtă introducere a corzilor grave.



Seninătatea expresiei rezidă în alternarea între scriitura aerat-contrapunctică a începutului (T B) şi apoi în cea armonic izoritmică a întregului ansamblu coral, susţinut de harpă. Unitatea tematică se lasă şi aici uşor detectată atît intonaţional cît şi ritmic : intervenţiile instrumentale care apar ca suport al duxului coral au ca material de bază diminuarea ritmică a motivului introductiv.

Remarcăm, în ultima parte a cantatei, solo-ul central al altistelor din care se va întrupa un veritabil coral al întregului aparat vocal-orchestral. Porţiunile izoritmice alternează echilibrat cu oaze contrapunctice, definind astfel în mod fericit stilul prin excelenţă sobru, de o nobilă cantabilitate al compozitorului.



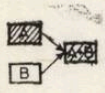
Vibraţia senină a cărei pecete marchează prezentul opus redimensionînd arhaicul intonaţional, conferă *Omagiului lui Burebista* o tentă de profund lirism în perfect acord cu majoritatea lucrărilor vocal-simfonice ale lui Doru Popovici.

Carmen STOIANOV

Hans Peter Türk: Eco și Rezonanțe

Preocupat de valorificarea unor forme care se organizează dintr-o microstructură inițială, Hans Peter Türk atinge cu cele două creații recente ale sale, *Eco,* pentru flaut, oboi, vioară, violoncel și clavecin și *Rezonanțe,* pentru orchestră de suflători, celestă, vibrafon și glockenspiel, desăvîrșirea unui potențial creator indiscutabil. Interpretate de formații cu nume bine consolidate ca acela al formației Academicum, de către Ars Nova (care a interpretat prima lucrare și în cadrul unui Festival de muzică contemporană de la Budapesta) și de Ansamblul de suflători și percuție al Filarmonicii clujene, dirijat de Emil Simon, aceste lucrări s-au bucurat de un real și binemeritat succes.

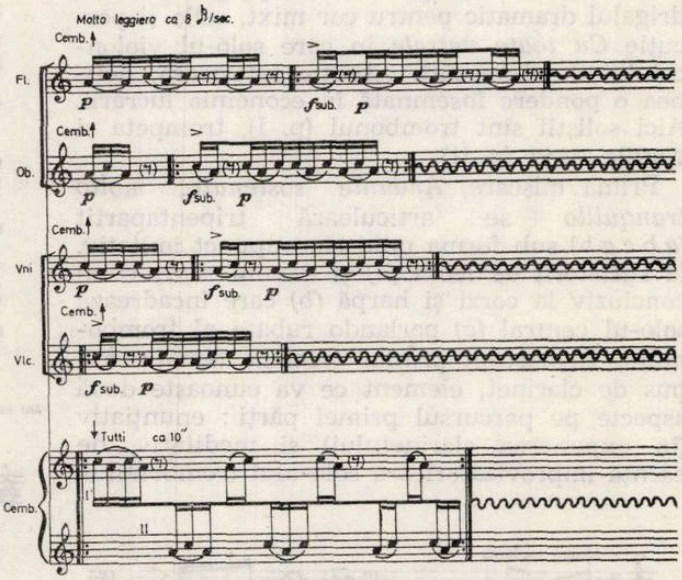
Ultimele lucrări ale lui Hans Peter Türk se axau în sfera unor muzici post-enesciene, dezvoltînd la diverși parametri, principiul variațiilor evolutive, pe baza căruia întregul se ordonează conform unei maxime economii într-un mic flux sonor. În acest fel se organiza cvartetul de coarde *Meditații după K. 499* în care o celulă mozartiană era supusă unor transformări substanțiale în multiple fațete ale unei scriituri contemporane cu tot arsenalul mijloacelor ei tehnice (elemente aleatorice controlate, clustere, microintervale, etc.) sau piesa simfonică *Lamento,* organizată dintr-o microcelulă al cărei semiton va genera întregul formal al lucrării. Dacă în aceste lucrări se afirma hegemonia melodiei asupra celorlalți parametri sonori, *Eco* impune în egală măsură factorul armonic și cel melodic. Dar condiționarea armonie-melodie se află aici într-un raport de reciprocitate, mai ales dacă pornim de la ideea că terța mică, impusă aici ca microformă generatoare a întregii lucrări, în diferitele ei ipostaze conține valențe armonice clare. Însăși ideea de ecou — enunțată de autor prin titlul lucrării — va constitui principiul coordonator al parametrilor sonori ce intră în competiția arsenalului mijloacelor tehnice, principiu ce se va repercuta chiar și asupra formei. În acest sens, forma tristrofică va fi organizată din două prime secțiuni, care se regăsesc contopite în „ecou" în ultima, ce va prezenta suprafețele sonore și recitativul instrumental caracteristic acestora. Schema formei lucrării se prezintă astfel :



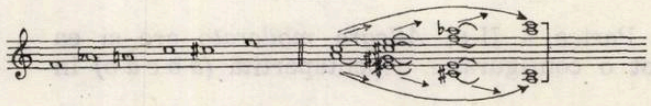
Organizarea conform principiului ecoului, va declanșa împreună cu celula inițială (terța mică) evoluția micro și macrostructurii. O construcție întrucîtva asemănătoare va sta și la baza *Rezonanțelor.* Și aici, ca și în cazul lui *Eco,* titlul lucrării este edificator pentru construcția lucrării, pe de o parte prin „rezonanțele" la care sînt supuse șase sunete în părțile I—V și partea a III-a, și pe de altă parte prin forma de punte în care părțile I și II își găsesc o contrapondere, un fel de revenire variată în părțile IV și V. Iată cum se prezintă schema formei după care sînt plămădite *Rezonanțele :*

Să urmărim cum se repercutează aceste tipuri de organizări asupra microstructurii, pornind de la *Eco,* compusă în 1976, cu un an înaintea *Rezonanțelor.*

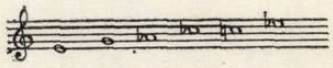
Introducerea impune dintr-un început intervalul de terță mică do-la, într-o perpetuă pendulare într-un tutti instrumental realizat de vocile celor cinci instrumente într-o continuitate neprejudiciată de pauzele care aici nu au alt rol decît acela de a face mai pertinentă sesizarea ecourilor. Acestea se repercutează asupra dinamicii, melodiei și armoniei, în forma lor primară.



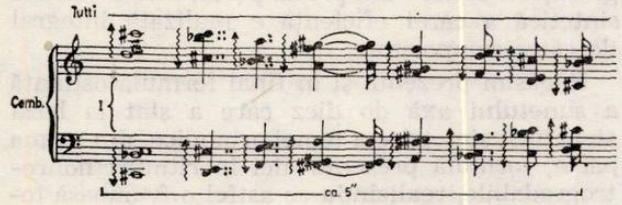
Această pendulare, un fel de continuă tatonare într-un registru mediu amintește de tehnica lui Ligeti din *Continuumul* său pentru clavecin.



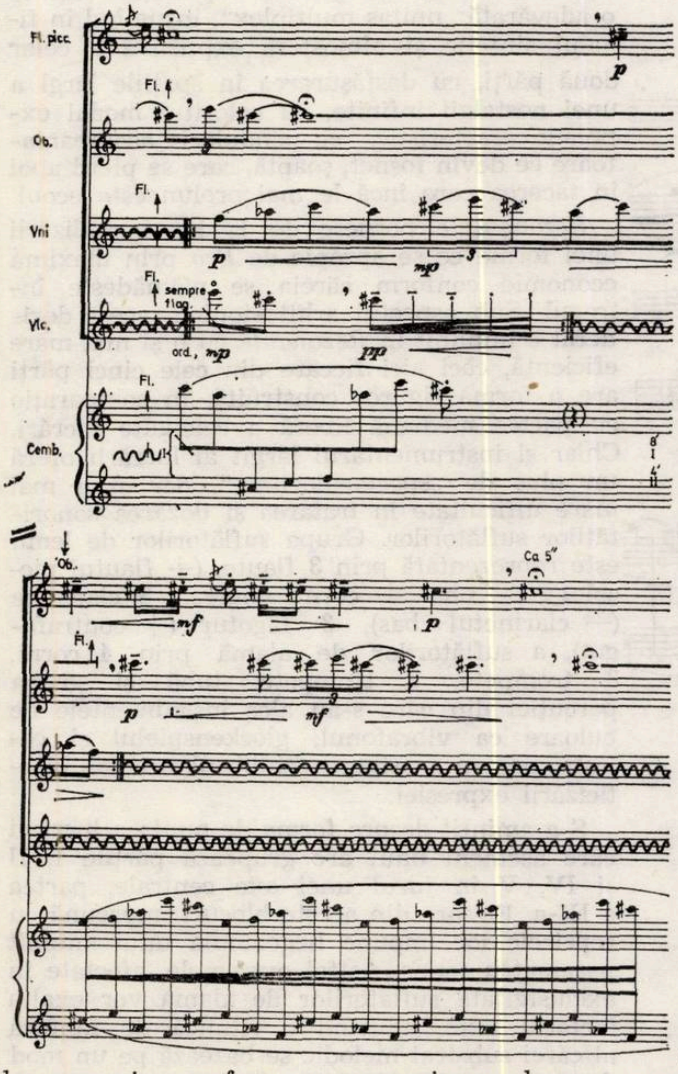
La fel ca și la Ligeti, această oscilație continuă se dezvoltă angajînd treptat noi sunete, elaborate pe baza aceluiași principiu inițial, angajînd o creștere treptată de registru. Scara melodică și armoniile rezultate pe care le regăsim prezente și în ultima parte, se prezintă astfel :



Același mod de șase sunete, cu o structură identică va sta la baza secțiunilor extreme ale *Rezonanțelor,* mod care se va organiza sub primatul ritmicii de fanfară pe care le aduc exclusiv instrumentele de suflat din alamă.



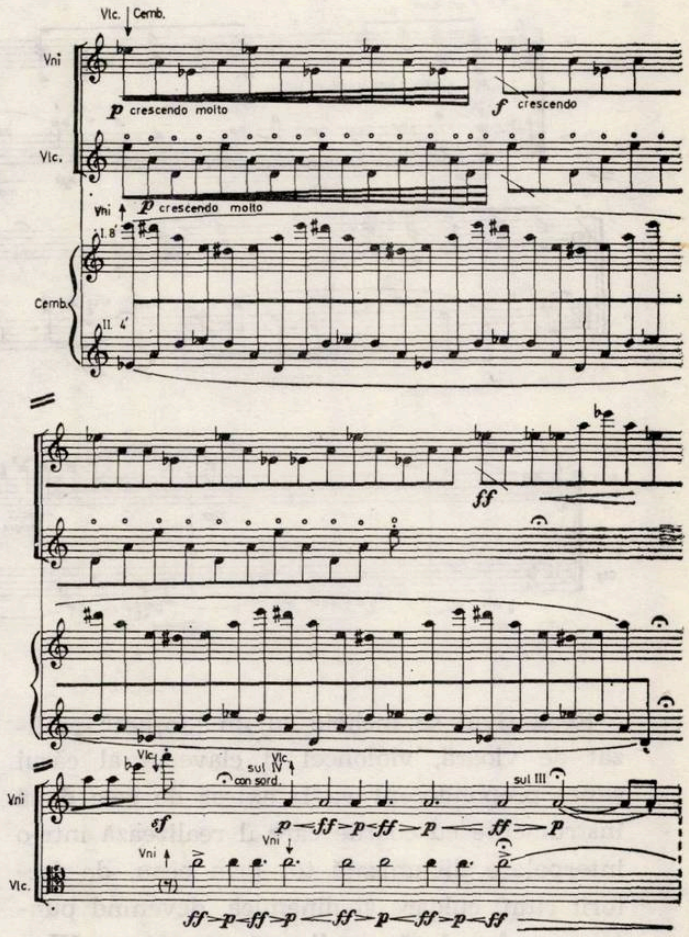
Sfîrșitul Introducerii lui *Eco* aduce penetrant pendularea octavei pe sunetul do diez, expusă de flaut, oboi, vioară și violoncel într-un diminuendo treptat. Aceasta va constitui fundalul pe care apare tema expusă de clavecin, construită din opt acorduri organizate simetric pe axa sunetului do diez. Pregătirea temei prin pendularea acestui do diez care devine aici sunet coordonator al mișcărilor armonice, se face cu un maximum de economie.



Principiul ecoului se resimte chiar și în expunerea acestei teme, ca mod de desfășurare într-un spațiu accelerat ca tempo și extindere, comentariul melodic care o urmează nefiind altceva decît niște „ecouri" ale acestor acorduri. După o nouă pendulare pe do diez expusă de astă dată în tutti, se trece la tratarea primelor trei acorduri, articulînd ca motiv de bază aceeași terță mică, expusă penetrant de picculină. Remarcăm aici prezența a trei planuri : isonul, dezvoltat într-o ritmică liberă, neîncadrată de bara de măsură, susținut pe sunetul axă de către oboi, terța mică expusă de picculină și vioară, și un al treilea plan, expus de violoncel și clavecin, plan auxiliar celuilalt ca mișcare ritmică.

O nouă suprafață sonoră se va deschide printr-un interval de sextă, ecoul răsturnat al terței, suprafața sudată organic de precedenta, dezvoltînd aceleași planuri, evoluînd melodic liber, cu o extrem de subtilă întrepătrundere de isoane și conduceri variate ale vocilor, amintind de vechile practici ale heterofoniei.

Acordurile nr. 4 și 5 vor fi comentate într-o melodică răsfrîntă, expusă de vioară, violoncel și clavecin.



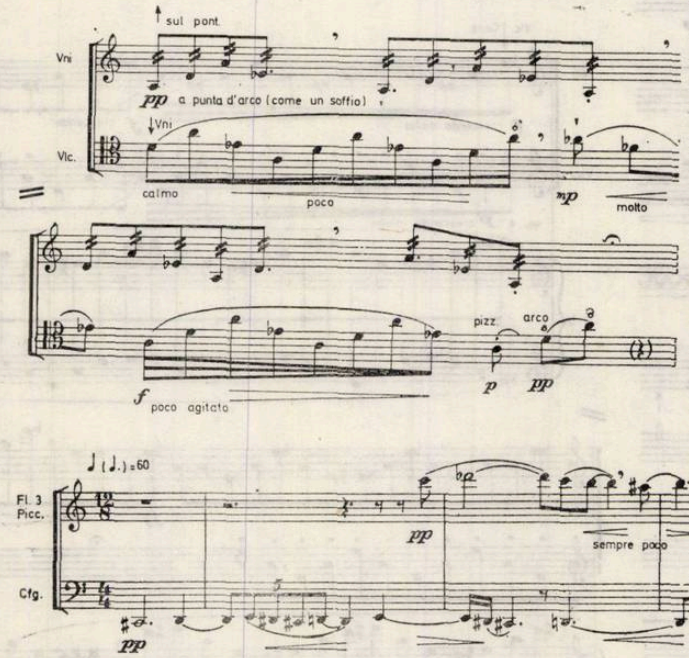
Flautul, oboiul și clavecinul dezvoltă acordul nr. 6 în formule asemănătoare cu cele precedente, făcînd legătura împreună cu acordul și clavecin, spre o nouă suprafață ce reia osti-

natoul pe sunetul do diez, evoluînd de la ritmul fix la unul aleatoric, într-o largă desfășurare. Principiul ecoului e prezent din nou, fie sub forma răspunsurilor celorlalte instrumente față de clavecin, fie ca răsturnări intervalice, în formule melodice sau armonice.

Să urmărim variantele sunetului axă, în cele trei ipostaze ritmice :

Un material armonic în desfășurare melodică precede culminația primei părți a lucrării, un fel de cadență a tuturor instrumentelor care își extrage seva melodică din același material tematic armonic.

Față de organizarea structurală a primei părți, blocul secund aduce în „atacca" un recitativ liber susținut de violoncel și vioară, cu punctări melodico-armonice la clavecin, intervenții care punctează cezurile formale ale discursului, „scînteind" molcoma evoluție a celor două instrumente. Desfășurarea generoasă a recitativului este întreruptă de o interpolare a viorii și violoncelului, ce amintește pertinent de tehnica ecoului.



Recitativul se încheie cu un „foșnet" realizat de vioară, violoncel și clavecin al cărui sunet preponderent va fi extras de cele două instrumente cu coarde care îl realizează într-o interpolare dinamizată tot prin ecou, de factorii ritm, culoare și dinamică, devenind puntea care face legătura directă cu partea a III-a.

Potențialul poetic al părții mediane se va repercuta și asupra finalului într-o structură care, așa cum s-a mai arătat, îmbină tipurile formale ale primelor două. Într-o formulă asemănătoare cu aceea a unui cîntec lung, recitativul se împlinește aici în curgerea continuă și nostalgică a flautului. Perdeaua sonoră care îi servește drept acompaniament este o răsfrîngere a suprafețelor sonore din prima parte, într-o viziune sintetică a cărei eficiență e realizată integral de către compozitor.

Regăsim prezentă și în final formula ostinată a sunetului axă do diez care a stat la baza structurii simetrice a temei armonice, din prima parte, formulă prezentă aici în ritmuri nonretrogradabile, realizîndu-se astfel o frumoasă totalizare, în care reîntîlnim și ideea de „foșnet".

Din aceste elemente se va constitui o perdea sonoră fină, cu pedale consolidate în formule ritmice aleatorice largi, în registrul acut, peste care intervenția clavecinului aduce concentrat repercutări orizontale și verticale ale ideii de Recitativ, realizîndu-se o nouă semnificație a principiului de ecou. Acesta a dominat organizarea întregii lucrări, afectînd atît microstructura dinamică, articulații, reverberații, răsturnări intervalice, efecte de pedală etc., cît și macrostructura. Aceasta se împlinește deci ca o adevărată „unitas multiplex", însumînd în finalul sintetic și atmosfera expresivă a celor două părți, cu desfășurarea în spațiile largi a unei nostalgii infinite, cu coloritul modal expresiv caracteristic, cu pendulări acompaniatoare ce devin foșnet, șoaptă, care se pierd apoi în tăcerea care încă le mai prelungește ecoul.

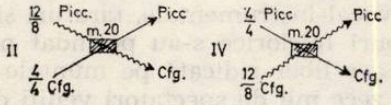
Rezonanțele pornesc de la ideea realizării unei forme ce se apropie de *Eco* prin maxima economie conform căreia se plămădește întregul. Sub aspectul arhitectonicii, acest deziderat e împlinit în *Rezonanțe* cu o și mai mare eficiență, căci aici fiecare din cele cinci părți are o formă riguros construită, în comparație cu partea mediană liberă a celeilalte lucrări. Chiar și instrumentarul lărgit al lucrării oferă un plus de „spectaculozitate", dar și o mai mare dificultate în tratarea și dozarea sonorităților suflătorilor. Grupa suflătorilor de lemn este reprezentată prin 3 flaute, (+ flautul piccolo), 2 oboi + corn englez, 3 clarinete (+ clarinetul bas), 3 fagoturi (+ contrafagot), a suflătorilor de alamă prin 4 corni, 3 trompete, 3 trompete, tubă și grupa percuției din care s-au ales instrumentele de culoare ca vibrafonul, glockenspielul și celesta, pentru a asigura echilibrul necesar plasticizării expresiei.

S-a amintit despre forma de punte a lucrării care asemeni unui arc grupează părțile I, II și IV, V în jurul unei axe centrale, partea a III-a. Fiecare din aceste blocuri împreună cu reprizele lor impune hegemonia unui anumit parametru sonor. Astfel extremele, afectate în exclusivitate suflătorilor de alamă vor exalta factorul ritm, aducînd o ritmică de fanfară al cărei substrat melodic se bazează pe un mod de șase sunete, (vezi ex. 4), într-o organizare aleatorică controlată.

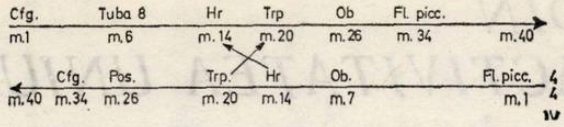
Principiul reprizei ce acţionează asupra părţilor V şi IV adoptă procedeul inversării în oglindă, realizîndu-se astfel o maximă sudură a întregului.

Extrem de interesante mi se par structurile II—IV care aduc cu ajutorul tehnicii canonului dublu o parte descendentă cumulativă care va fi întretăiată de o linie ascendentă asemenea unui cantus firmus, urmînd imaginea unei reprezentări spaţiale. Fiecare structură începe şi sfîrşeşte în registrele extreme acut şi grav ale spaţiului sonor, reprezentate de contrafagot şi picculină, ca primi susţinători ai cantus firmusului şi ai mişcării canonice. Golul cuprins între cele două extreme se va umple treptat prin mersuri de secundă cromatizată conducînd în măsurile 20 la apariţia totalului cromatic.

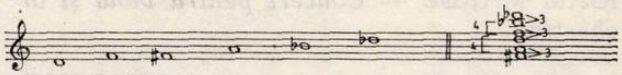
Această aglomerare în care vocile canonice şi cele ale cantus firmusului se întîlnesc într-un registru mediu va conduce, după apariţia totalului cromatic, la rarefiere treptată conform aceluiaşi mers de secunde cromatizate. Iată schemele corespunzătoare părţii a II-a şi a IV-a în care se poate urmări clar procedeul inversării în oglindă. /Cantus firmusul e reprezentat printr-o linie dreaptă iar mişcările canonice, printr-o linie ondulată/.



Ritmurile complementare realizate prin mutaţii ritmice vin în sprijinul acestor subtile îmbinări polifonice a căror melodică îşi are obîrşia din microcelula de secundă cromatizată cu care încep şi se fundamentează apoi aceste blocuri. Partea rezervată cantus firmusului diferenţiată şi sub aspect metric prin înscrierea sa în măsura de 4/4 are o tratare mai liberă sub aspect ritmic, dar urmînd ordinea treptată ascendentă /partea a II-a/ şi descendentă /partea a IV-a/, trecînd-o treptat diferitelor instrumente, corespunzătoare registrelor lor sonore :



Partea centrală a lucrării se bazează de asemenea pe modul de şase sunete caracteristic părţilor extreme, transpus într-un mod complementar corespunzător, care apare afirmînd nu hegemonia ritmică sau polifonică, aşa cum a apărut în celelalte blocuri, ci primatul armoniei prin suprapunerea verticală a structurii modului organizat simetric cu terţe şi cvarte.



Este o parte statică, dinamizată prin jocul de culori instrumentale, de registre, în combinaţiile lor multiple prin mişcările melodice ale acordului, desfăşurate în interiorul acestuia. Un fel de rostogolire melodică a aceluiaşi acord trecut în diferitele registre ale instrumentelor. Se realizează astfel, cu o fantezie inepuizabilă o succesiune de pete de culoare, de la cele mai întunecate, toate înscrise în acelaşi relief, dar ondulat în infinite gradaţii. Această tehnică a realizării unei maxime economii se apropie de aşa numita tehnică minimalistă, şi poate şi mai mult de tehnica lui Ligeti.

Rezonanţele întruchipează astfel o desăvîrşită punere în valoare a unui potenţial tehnico-expresiv, concretizat în cele mai mici amănunte, cu o maximă economie a mijloacelor tehnice, rezultînd o creaţie unitar închegată, cu gradaţii judicios împlinite, a cărei expresie, aici, ca şi în *Eco* te cucereşte prin plasticitatea ei. Sensibilitatea compozitorului Hans Peter Türk ni se relevă încă odată, cu aceste două lucrări, ca o sensibilitate lirică, înclinată spre meditaţie, o sensibilitate care se spune direct, şi în acelaşi timp, discret.

Michaela CARANICA FULEA

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

Premiile Academiei R.S. România pe anii 1977-1978

Anul 1977

Premiul „George Enescu" : DUMITRU CAPOIANU — *Chemări '77* (piesă simfonică) ; MYRIAM MARBE — *Concert pentru violă și orchestră.*

Premiul „Ciprian Porumbescu" : VASILE HERMAN — *Formă și stil în noua creație muzicală românească ;* GEORGE MARCU — *Folclor muzical aromân.*

Anul 1978

Premiul „George Enescu" : NICOLAE BELOIU — *Simfonia a II-a* și *Clopotele Alba-Iuliei ;* RADU PALADI — *Cîntarea României ;* EDUARD TERENYI — *În memoriam Bakfark* (suită pentru orchestră de coarde).

Premiul „Ciprian Porumbescu" : GHEORGHE CIOBANU — *Izvoarele muzicii românești.*

Festivalul folclorului vrîncean

Organizat în fiecare an de forurile județene de cultură — Festivalul folclorului vrîncean, aflat la cea de a XIV-a ediție, a reunit la 27 iulie a.c. pe muntele Tojanu-Paltin, un număr impresionant de soliști și formații artistice din mai multe județe invitate.

Această amplă manifestare s-a impus prin contribuții interesante, personale. Ea a fost precedată de întîlnirea artiștilor amatori din comuna Paltin, respectiv Ansamblul de voci și instrumente populare de suflat — laureat al mai multor concursuri și festivaluri republicane — cu un grup de compozitori și muzicologi. Discuțiile purtate de invitați — cu artiștii locali — au fost axate pe tema *Culegerea și valorificarea folclorului vrîncean ; păstrarea autenticității acestuia.* Exemplul oferit, în acest sens, de către formația vocal-instrumentală a căminului cultural din Paltin-Vrancea, reprezintă ,de altfel, o nouă orientare în domeniul metodelor și procedeelor de prelucrare armonico-polifonică a bogatului tezaur folcloric-muzical din ținutul vrîncean. Dacă pînă acum două decenii și mai bine, utilizarea prelucrărilor pe două și mai multe voci — la instrumentele populare de suflat — era de neconceput, astăzi, încercările reușite și unele foarte reușite au devenit veritabile cuceriri ale acestei formații, care atestă virtuozitatea armonică și polifonică. Discuțiile au relevat posibilitățile de care dispune ansamblul de a pune în valoare și mai mult frumusețea, bogăția și varietatea cîntecului popular românesc. Instrumentele populare de suflat și alături de ele vocile omenești sînt solicitate cu succes să contribuie la realizarea unui colorit original, a unei expresii specifice.

Rînd pe rînd, soliști vocali și instrumentiști, formații vocal-instrumentale, tarafuri și diverse alte grupuri folclorice s-au perindat pe marea scenă în aer liber ridicată pe muntele Tojanu, în fața a zece mii de spectatori veniți din toate colțurile județului Vrancea, ca și din alte meleaguri ale țării ; o revărsare limpede și senină de tinerețe, sensibilitate, ingeniozitate.

„Bilanțul" unei zile plină de cîntec a dus, în mod firesc, la unele concluzii :

— Acolo unde autoritățile locale dovedesc grijă și spirit organizatoric, valoarea manifestărilor muzicale crește, transformîndu-le în adevărate acte de educație și cultură.

— Prezența cîntecului tradițional popular în repertoriul soliștilor și formațiilor vocal instrumentale constituie adevărate pagini de istorie nescrisă a poporului nostru : *Balada lui Ștefan Vodă, Cîntecul Vrîncioaiei, Balada lui Bahnă Haiducul* și altele sînt tot atîtea exemple care fac dovada trainicelor legături pe care generațiile tinere le stabilesc cu trecutul istoric și cultural al poporului nostru.

— Intervențiile competente în sprijinul mișcării artistice de amatori sînt nu numai bine venite, dar chiar necesare, dacă avem în vedere tendințele crescînde de „poluare" a folclorului, manifestate pe diverse căi și în diferite împrejurări.

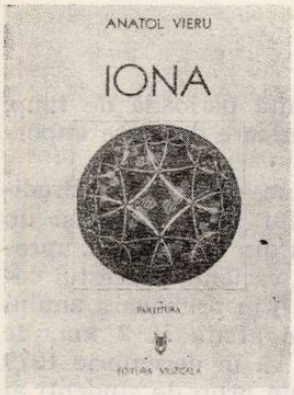
— Cîntecul contemporan izvorît din bogăția de idei, sentimente și talent, prezentat cu multă grijă artistică este o dovadă în plus a forței spirituale și a vitalității poporului nostru. Astăzi „Artistul anonim" de odinioară devine un creator și interpret de notorietate.

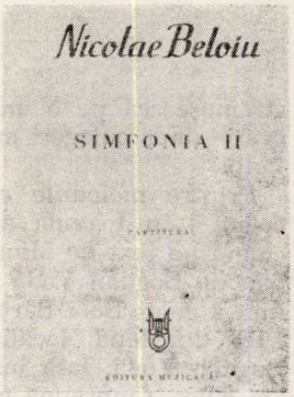
D. D. STANCU

Noutăți editoriale

Anatol Vieru — IONA, operă după tragedia lui Marin Sorescu

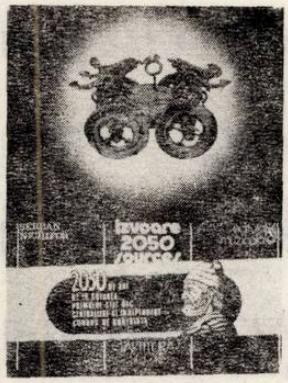
Nicolae Beloiu — SIMFONIA A II-a





Șerban Nichifor — IZVOARE 2050, cantată

Nicolae Bretan — 25 DE LIEDURI pe versuri de poeți români, maghiari, germani



MUZICOLOGIE

Yehudi Menuhin — CĂLĂTORIE NETERMINATĂ

Hector Berlioz — SERILE ORCHESTREI

Prezențe românești

Volumul intitulat *The Performing Arts. Music and Dance* (Haga, Mouton, 1979), reunind lucrările celui de al IX-lea Congres internațional al științelor antropologice și etnologice (Chicago, septembrie, 1973) cuprinde, printre numeroase lucrări ale unor specialiști din Europa, Asia, Africa de sud și America, două studii semnate de Emilia Comișel și Ghizela Suliteanu. Cele 24 de articole ce alcătuiesc volumul — propunînd evidențierea rolului muzicii și dansului în viața socială — au ca orientare comună studiul artei populare în contextul social în care a luat naștere și în care este practicată în strînsă legătură cu funcția pe care, la rîndul ei, o exercită.

În studiul său, privind folclorul românesc calendaristic și categoriile de vîrstă *(The Rumanian Folklor Calendar and its Age Categories)* prof. Emilia Comișel abordează pentru prima dată în literatura noastră de specialitate *repertoriul calendaristic* (agrar și păstoresc) din punctul de vedere al categoriilor de vîrstă în cadrul cărora este interpretat. Încercînd o privire istorică a diferitelor genuri ocazionale, autoarea demonstrează necesitatea studierii acestora în relație cu categoriile de vîrstă, ca și „evoluția" genurilor folclorice și trecerea lor de la o categorie de vîrstă la alta. În concluzie, Emilia Comișel menționează păstrarea unui fond arhaic care a suferit modificări, „actualizări" de-a lungul mileniilor, pentru a corespunde cerințelor spirituale ale omului. În tabelul-anexă sînt indicate data fiecărui fapt folcloric, timpul cînd are loc execuția, categoriile de vîrstă.

The Performing Arts include și cîteva articole de interes ale unor specialiști care nu au participat la Congres. În acest sens studiul muzicologului Ghizela Suliteanu — *The Role of Songs for Children in the Formation of Musical Perception* (Rolul cîntecelor pentru copii în formarea percepției muzicale) subliniază importanța repertoriului creat de mamă pentru copil, în cadrul căruia distinge două categorii : cîntece pentru adormirea copilului și cîntece distractive. În același timp autoarea analizează cele trei faze ale dezvoltării percepției muzicale a copilului, paralel cu însușirea limbajului. În concluzie, Ghizela Suliteanu evidențiază importanța studierii acestui repertoriu atît pentru etnomuzicologie, cît și pentru alte științe (muzicologie, lingvistică, psihologie etc.).

Volumul, cuprinzînd 339 de pagini, este structurat în 6 capitole : 1. *Music and dance in society : general perspectives ;* 2. *Case studies in dance ;* 3. *Cross-cultural studies of the performing arts ;* 4. *Case studies in music and folklore from Asia and Eastern Europe ;* 5. *Aspects of the musical process ;* 6. *Music and dance in Africa and the new-world.*

Valori muzicale perene ale culturii muzicale în comuna Bogdan Vodă

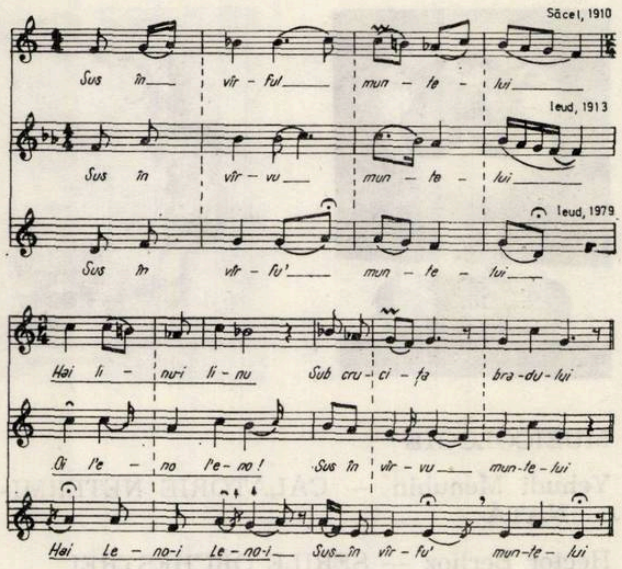
Gheorghe Oprea

Asemenea multor aşezări ce populează din timpuri imemoriale spaţiul Carpato-Dunărean, localităţile de pe văile Izei, Vişeului, Marei sau Tisei — rîuri ce brăzdează Maramureşul — păstrează pînă în zilele noastre vestigiile unei culturi multimilenare, uriaş document de tradiţie materială şi spirituală. Adevărate muzee în aer liber, satele maramureşene poartă pecetea structurii etnopsihice a locuitorilor lor, oameni vrednici şi mîndri, dîrzi şi drepţi, cu o adîncă înclinaţie către frumosul durabil, către arta perenă, ce face parte din însăşi existenţa lor ; aşa se explică marea varietate şi ineditul producţiilor folclorice ce se manifestă la tot pasul şi fac faima Maramureşului, în ţară şi peste hotare. În cadrul acestor manifestări adeseori reunite sincretic în forme de artă specific populare, muzica însoţeşte permanent sufletul maramureşanului, fie că e pe ogorul puţin darnic în bucate, din această cauză trebuind să muncească în Banat, Bărăgan sau Dobrogea, fie că lucrează în mină, ţinutul fiind bogat în minereuri, fie că se află la petreceri sau pe lîngă casă, lîngă minunatele porţi „izvorîte din bucuria de a trăi, din nevoia de a se afirma ca persoană autonomă şi generoasă“ [1]).

Aceeaşi nevoie de autonomie l-o fi mînat şi pe Bogdan Vodă, una dintre cele mai puternice personalităţi ale istoriei României, spre Moldova, unde a pus bazele unui stat românesc independent, actul său fiind semnificativ pentru aspiraţiile de neatîrnare din totdeauna ale poporului nostru. Numele său a fost atribuit localităţii de baştină (fostă Cuhea), ce se află în depresiunea Maramureşului (în sud estul ţinutului) pe cursul superior al văii Izei, la circa 44 km. de Sighetul Marmaţiei.

Desigur, printr-o cercetare folclorică a zonei se pot desprinde numeroase detalii preţioase, se pot ivi o multitudine de elemente care fac posibile comparaţii, ca şi interesante concluzii ştiinţifice ; noi ne vom limita, însă, la a evidenţia existenţa unor valori tradiţionale ale muzicii populare, a căror perenitate este atestată nu numai de semnificaţie şi limbaj, ci şi prin verificarea existenţei lor în această vatră strămoşească pe o anumită perioadă de timp, graţie unor culegeri anterioare de mare importanţă.

Printre melodiile culese de Tiberiu Brediceanu [2]) în toamna anului 1910, aflăm şi un colind pe text de Mioriţă din satul Săcel, apropiat de Bogdan Vodă ; o variantă a acestui colind a cules Béla Bartók [3]) în primăvara anului 1913 din Ieud, localitate aflată la 2 km. de Bogdan Vodă. Iată însă, că în decembrie 1979 am cules, (împreună cu un grup de studenţi ai Conservatorului „C. Porumbescu“ din Bucureşti) aceeaşi melodie din Ieud [4]). Alăturăm cele trei melodii (în notaţia originală) pentru a putea constata asemănările, variaţiile, dar şi marea stabilitate a genului :



[1]) N. Steinhardt — *Taina porţilor maramureşene* în „Viaţa românească“, anul XXXII, noiembrie 1979, nr. 11, pag. 79.

[2]) T. Brediceanu — *170 melodii populare româneşti din Maramureş*, Bucureşti, Editura de stat pentru literatură şi artă, 1957.

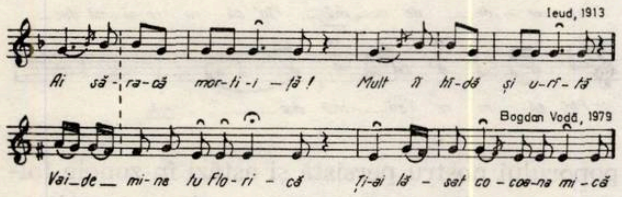
[3]) Béla Bartók — *Rumanian Folk Music* — Volume V, Maramureş Country, Edited by Benjamin Suchoff, the Hague, 1975.

[4]) Ne referim şi la unele localităţi apropiate, întrucît fac parte din aceeaşi vatră folclorică. După cum se ştie, atît Brediceanu, cît şi Bartók au fost conduşi în cercetările întreprinse de folcloristul Ion Bîrlea care locuia la vremea aceea în Ieud. Brediceanu n-a cules din Cuhea, poate tocmai considerînd că întîlneşte aceleaşi melodii ca în Ieud, Bartók însă a cules, în special cîntece propriu-zise.

Dacă cele două variante din Ieud, culese la interval de aproape 70 de ani sînt aproape identice ca structură muzicală, ele diferă pe alocuri de melodia din Săcel, unde datorită instabilității sunetelor, se creează uneori intervalul de secundă mărită între treptele a II-a și a III-a. Remarcăm că finala nu este singurul centru modal, cu toate că numerotarea treptelor am făcut-o începînd cu ultimul sunet al strofei melodice ; centrul modal poate fi considerat și subtonul, cu atît mai mult cu cît numeroase melodii maramureșene prezintă inflexiuni sau sînt în întregime într-un mod cromatic a cărui secundă mărită se află între treapta a III-a a unui mod minor și treapta a IV-a lidică (cromaticul 1) [5]). Cele trei variante ale melodiei acestei Miorițe — colind sînt construite pe un pentacord, structura primei variante prezentînd inflexiuni cromatice, prin instabilitatea sunetelor *la* și *si*. Din punct de vedere ritmic variațiile sînt neesențiale, duratele aceloraşi silabe din cele trei melodii fiind identice.

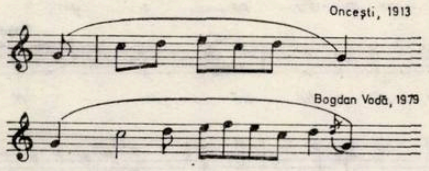
În colecția lui Bartók, printre melodiile incluse la repertoriul funebru (nr. 20 f) întîlnim un bocet cules din Ieud, foarte apropiat ca structură de o melodie aparținînd aceluiași ceremonial, pe care am cules-o din Bogdan Vodă.

Cele două lamentații funebre au la bază, din punct de vedere muzical, o bitonie de terță mică, primul interval în evoluția muzicii, după



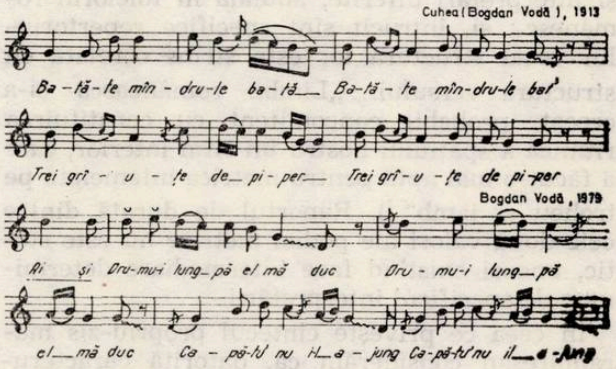
unii cercetători [6]). Dacă în prima melodie bitonia este în stare pură, în a doua apar doi pieni (*la* și *fa* diez), tabelul sinoptic de mai sus constituind și un exemplu de amplificare a materialului sonor. După cum observăm, primele motive nu coincid melodic, dar prezintă aproximativ aceeași desfășurare ritmică ; motivul care urmează este, în ambele cazuri, un recitativ recto-tono pe fundamentală (sunetul mai grav). Este de remarcat că, în întregimea lor, creațiile folclorice de mai sus au la bază o strofă constituită din două rînduri melodice.

Semnalele păstorești emise cu ajutorul „trînghiței" au căpătat, de asemenea, de-a lungul timpului, stabilitate, atît în ceea ce privește structura formelor melodice, cît și metamorfoza acestora în procesul de creație. Se pot compara, de pildă, două variante ale „Horei păcurariului cînd a pierdut oile" ; redăm mai jos motivul principal al genului :



În studiul introductiv la culegerea din Maramureș, Bartók afirmă că „hora lungă, prin contrast cu cîntecul propriu-zis, este auzită din ce în ce mai puțin, cu toate că ici, colo ea este încă interpretată și de cei tineri". Într-adevăr, astăzi acest gen reprezintă o raritate în partea de sud-est a Maramureșului ; o melodie de doină, „un glas din bătrîni" cum e denumită acum în partea locului am cules de la Șimon Maria din Bogdan Vodă.

După cum se știe, cîntecul propriu-zis din Maramureș prezintă unele particularități care se disting de creațiile de acest fel din întreaga țară. Remarcăm și noi bogăția fără seamăn a producțiilor muzicale de acest gen, cîntecele pe care le-am cules recent, cu toate că fac parte din aceeași mare familie, nereprezentînd decît rareori variante ale celor notate de Béla Bartók sau Tiberiu Brediceanu. Materialul sonor, ca și modalitățile de combinare a structurilor muzicale se perpetuează :

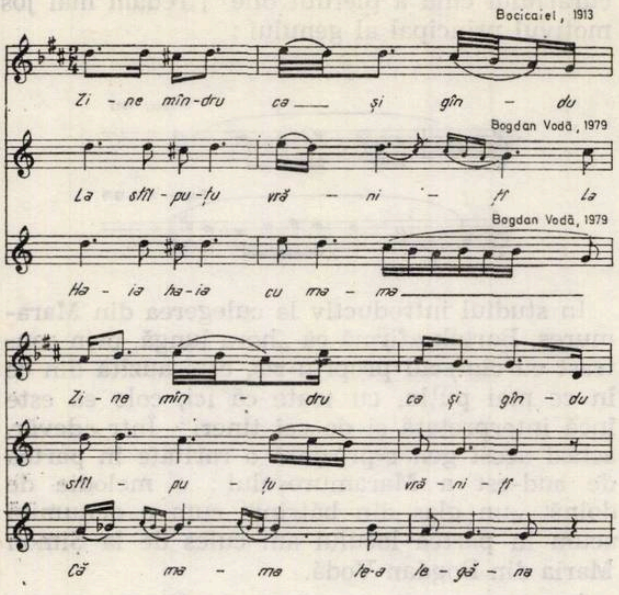


Pe lîngă modul pe care-l desprindem din cîntecele de mai sus (hexacordul major) sînt utilizate hexacordul minor, pentacordul major și minor, pentatonia anhemitonică și mixtă, modurile mixolodic, eolic, cromatic 1, acustic 1. Formulele ritmice cele mai frecvente sînt în ordine, coriambul, antispastul, diiambul. Sistemul giustosilabic al melodiilor favorizează interpretarea în grup iar uneori, pentru că unul din cîntăreți este recunoscut de obște ca valoros sau pentru că este mai stăpîn pe textul literar, prin cîntarea simultană se nasc interesante efecte eterofonice.

---

[5]) Gheorghe Ciobanu — *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, București. Editura muzicală, 1974 pag. 74—82.

[6]) Gheorghe Firca — *Bazele modale ale cromatismului diatonic*, București, Editura muzicală, 1966, pag. 30.

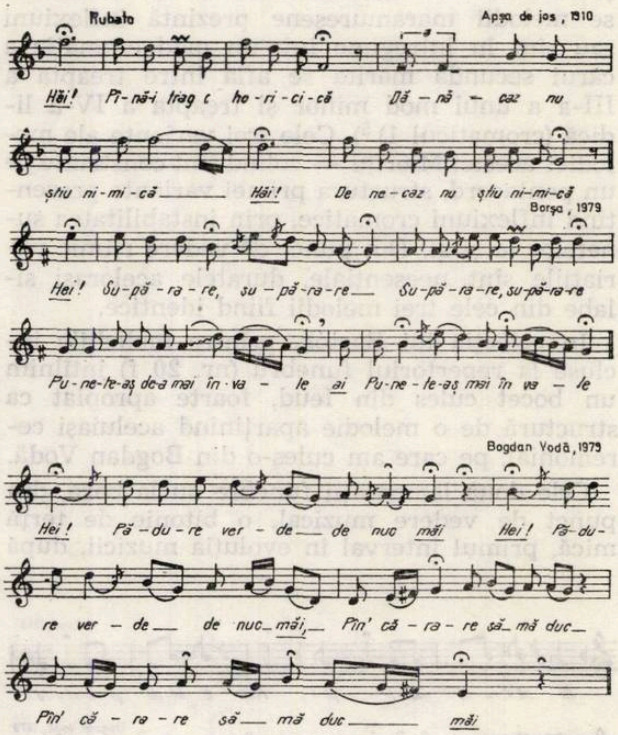


Ca și în alte zone, melodiile de cîntec propriu-zis sînt preluate și de alte genuri și invers, — cîntece nupțiale, cîntece de leagăn etc.

Unul dintre răspunsurile care se pot da la întrebarea considerată deschisă în legătură cu ritmul cîntecelor maramureșene, ar putea fi că acesta a fost preluat din alte genuri ca cele de mai sus ; cîntecul de leagăn, de pildă, prezintă aceleași formule ritmice în toată țara. Să nu uităm că astfel de formule, dar în genuri și interpretări diferite, abundă în folclorul românesc ; și, întrucît sînt specifice repertoriului vocal structura lor este strîns corelată cu structura versului. „Limba românească și-a creeat, probabil concomitent cu constituirea ritmică a spațiului nostru un ritm interior, care a făcut-o mai aptă pentru metrica întemeiată pe troheu și iamb“ [7]). Raportul de durată dintre cele două valori ale podiei metrice nu este static, uneori existînd faze intermediare determinate de specificul interpretării.

În ceea ce privește cîntecul propriu-zis maramureșan considerăm că, datorită caracterului oarecum particular al tipului la care m-am referit mai sus, s-a trecut uneori cu vederea că în acest ținut există și alt tip de cîntec, în sistemul parlando-rubato, cu trăsături asemănătoare de gen cu ale cîntecului propriu-zis din întreg dialectul daco-român (și Tiberiu Brediceanu remarca acest tip pe care-l denumea „alte doine“, în „mișcare rubato“, care sînt „identice cu felul melodiilor noastre de doină din alte ținuturi“ [8]) :

Marile valori ale culturii muzicale tradiționale, cristalizate în urma unui îndelungat proces de evoluție ce coincide cu însăși istoria



poporului nostru persistă și astăzi în zonele folclorice românești. Aceasta cu atît mai mult în cazul Maramureșului, pentru că, așa cum se exprima reputatul folclorist literar, profesorul Mihai Pop, la un colocviu național de folclor, „Maramureșul se confundă cu folclorul și folclorul cu Maramureșul“.

---

[7]) Lucian Blaga — *Triologia culturii*, București, Editura pentru literatură universală, 1969, pag. 129.

[8]) Tiberiu Brediceanu — Culegerea citată, pag. 5.

Mircea Buciu

Un deceniu s-a scurs de cînd Mircea Buciu a trecut pragul veşniciei. În memoria afectivă a acelora

care l-au văzut şi ascultat pe scenă, el continuă însă să trăiască prin acei eroi pe care i-a ridicat la valoare de simbol : RAMFIS din *Aida,* NILAKANTHA din *Lakmé,* CARDINALUL BROGNI din *Ebrea,* GREMIN din *Evghenii Oneghin,* IVAN SUSANIN din opera omonimă, sau MORARUL din *Rusalka* — eroi ce dobîndiră în interpretarea sa dimensiuni excepţionale.

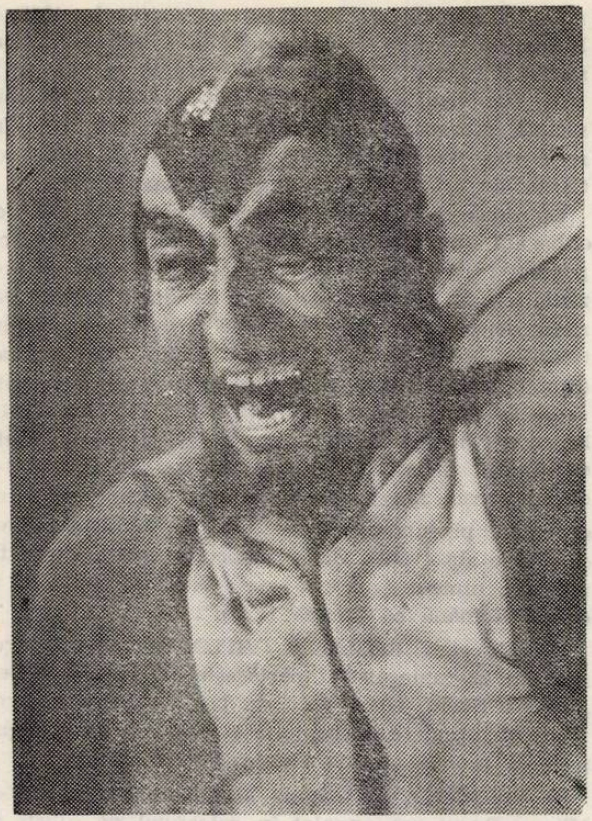
Drumul său în artă a dovedit însă cu cîte piedici şi oprelişti este presărată calea spre desăvîrşire a aleşilor Euterpei...

Născut la 7 Februarie 1907 în comuna Dozeşti-Fîrtăţeşti, judeţul Vîlcea, tînărul Buciu se face remarcat încă din timpul studiilor la Seminarul Teologic din Rîmnicu-Vîlcea prin talentul său muzical excepţional. Încă student fiind, este numit dirijor al corului Seminarului, el producîndu-se în această calitate, în concerte, într-o serie de centre din judeţ, precum şi în cîteva oraşe din Oltenia. La absolvirea seminarului, în anul 1929, în momentul cînd trebuia să-şi ocupe parohia, ce-i fusese deja pregătită prin zelul deosebit al părinţilor săi, care ardeau de dorinţa de a-l vedea cît mai grabnic preot, tînărul Buciu alege singura cale ce-i putea asigura realizarea — măcar într-o perspectivă mai îndepărtată — a adevăratei sale vocaţii : fuga. Plecînd pe furiş la Tîrgu-Jiu, el acceptă un post de pedagog la Şcoala Normală de băieţi, dar talentul său muzical, ieşind din nou la iveală, i se va încredinţa curînd catedra de muzică (ca profesor suplinitor). Cu economiile adunate în 3 ani el poposeşte în 1932 la Bucureşti, reuşind la examenul de admitere la Conservator (secţia pedagogică) pe care o va absolvi în 1937. Dar visul său era să ajungă cîntăreţ şi în consecinţă proaspătul laureat al Conservatorului se înscrie din nou ca student în anul I al secţiei de Canto, de astă dată, luîndu-şi diploma în 1941.

Cu două diplome de Conservator şi mai ales cu o bogată experienţă în studiul muzicii psaltice, populare, lirice şi de cameră, Mircea Buciu se prezenta ca un element deosebit de dotat pentru cariera de cîntăreţ de operă. Cu prilejul concertului tinerilor absolvenţi ai Conservatorului bucureştean (promoţia 1941) Mircea Buciu produce o adevărată senzaţie. În coloanele ziarului TIMPUL (10 Iulie 1941) Emanoil Ciomac comentează aşţfel impresia lăsată de tînărul artist : „... Marele succes de public l-a obţinut basul Mircea Buciu, succes meritat de vocea sa caldă, profundă, generoasă şi de amploare. Cred că dintre absolvenţii Conservatorului nostru, din ultimii ani, nimeni nu este mai calificat să intre la Opera Română ca Mircea Buciu".

Un alt ziar, ROMÂNIA VIITOARE, în numărul său din 22 iunie 1941 împărtăşeşte aceeaşi impresie : „Mircea Buciu, cu o voce de bas de mare generozitate şi întindere neobişnuită şi egală în toate registrele, a produs un mare entuziasm în public".

Şi într-adevăr, în toamna aceluiaşi an — 1941 — Mircea Buciu era angajat în colectivul de solişti ai Operei Române bucureştene. La 2 ani de la pierderea tragică a lui Gheorghe Folescu, cînd Opera Română fusese văduvită de unul din pilonii ei de susţinere, apariţia lui Mircea Buciu restabilea acel echilibru valoric atît de necesar unei instituţii de prestigiul recunoscut al Operei Române. Şi dacă la debutul său Mircea Buciu fusese într-adevăr comparat cu Folescu, referinţa nu trebuie interpretată în sensul unei stricte analogii vocale. Juxtapunerea celor două mari valori ale teatrului nostru liric ne poate reliefa însă dimensiunea neobişnuită a personalităţii lor vocale. Atît Folescu cît şi Buciu erau voci nelimitate, ce nu puteau fi încadrate în canoanele obişnuite, în tiparele fixe ale unei categorii vocale imuabile şi precis determinate. Deşi ambii cîntăreţi erau başi autentici, în extensiunea lor vocală normală era înglobată şi extremitatea superioară a vocii de bariton — aşadar *la-bemol-ul* din octava I. Spre deosebire de Folescu, care aparţinea — prin timbrul deosebit de catifelat şi moale al glasului — mai mult categoriei vocale a basului cantabil decît aceleia a basului profund (deşi el abordase şi repertoriul acestuia din urmă), Mircea Buciu era un autentic bas profund, prin coloritul mai întunecat al glasului şi vigoarea impresionantă a registrului său grav. Extensiunea vocală a lui Buciu poate fi socotită de-a dreptul fenomenală şi nemaiîntîlnită la nici un alt cîntăreţ din generaţia sa sau din cea precedentă, cuprinzînd nu mai puţin de 3 octave : de la *Si*-ul grav al basului profund *Si* din *contra-octavă)* la *Si*-ul acut al tenorului *(Si* din *octava I)* limita superioară a extensiunii sale vocale nefiind însă utilizată încît — Buciu limitîndu-se la abordarea ocazională a graniţei superioare a vocalităţii baritonului *(La bemol-ul* din *octava I).*



În rolul lui Mefisto din opera Faust de Gounod

În ce consta însă avantajul, privilegiul sau prioritatea pe care această structură vocală i-o oferea lui Buciu, luînd în considerare faptul că în registrul acut extensiunea de care artistul dispunea nu era utilizată ? Ea îi asigura cîntăreţului acea fluiditate, flexibilitate şi siguranţă a cîntului, neumbrită de nici o teamă de bariere sau limite, deoarece dincolo de punctele de demarcaţie în raza cărora sînt scrise partiturile vocii de bas, el păstra rezerve apreciabile.

Dar caracteristica distinctivă a personalităţii vocale a lui Mircea Buciu nu consta atît în extensiunea uimitoare a arcului său vocal, cît mai cu seamă în acea monumentalitate a şuvoiului sonor, în acea profunzime a sunetului, care izvora parcă din adîncimi incomensurabile. Este vorba aşadar de *„cavitatea de rezonanţă"* a sunetului, aceea care conferă unei voci *identitatea*, în cazul lui Buciu de o amploare de-a dreptul uluitoare. Se cuvine totodată subliniată o altă caracteristică esenţială a vocalităţii lui Mircea Buciu, care întăreşte apartenenţa sa la categoria vocală a basului profund :

— amplitudinea vibraţiilor vocii în registrul grav, chiar în zonele „limită" ale partiturilor destinate acestei voci : *fa, mi şi chiar re* din octava mare. Dacă multe voci de bas deosebit de dotate în registrul mediu sau înalt pierd din armonice în zonele extreme ale diapazonului lor grav, glasul lui Buciu impresiona prin uşurinţa, generozitatea şi vigoarea sunetelor grave — ce aminteau de acordurile de orgă — el dînd astfel impresia ascultătorilor că aceste sunete greu accesibile altora (sau chiar inaccesibile) n-ar face parte din registrul grav, ci din cel mediu sau central al cîntăreţului.

Este firesc să ne întrebăm acum dacă această întindere vocală prodigioasă de care se bucura artistul a fost opera naturii sau rezultatul studiului. Răspunsul este simplu : prin studiu se poate uneori cîştiga în extensiune — dar numai în registrul înalt ; structura vocală a cîntăreţului s-a bazat însă pe calităţile înnăscute ale unui laringe şi a unor corzi vocale de excepţie, ca şi pe o capacitate respiratorie cu totul ieşită din comun. Dar valorificarea superioară — artistică — a acestui preţios tezaur vocal cîntăreţul a obţinut-o prin folosirea inteligentă a rezonatorilor şi deopotrivă prin dozarea măiastră a suflului. Prin arta respiraţiei Mircea Buciu şi-a asigurat un cînt deosebit de modulat, de suplu, în care pasajele lirice alternează cu cele dramatice, nuanţele de intensitate sonoră fiind obţinute fără efort, cu o desăvîrşită spontaneitate.

Prin extensiune, profunzime, colorit şi amploare vocală, Mircea Buciu conferea eroilor interpretaţi acea notă de maiestuozitate, gravitate, distincţie sau vigoare — considerate componente obligatorii ale profilului moral al unor personaje regale, sacerdotale sau demonice (încarnările tipice ale vocalităţii basului, mai ales în repertoriul romantic italian sau francez — Donizetti, Verdi, Ponchielli, Meyerbeer, Halevy, etc...). Din păcate repertoriul Operei Române din Bucureşti nu cuprindea decît foarte puţine din lucrările tipice din creaţia italiană sau franceză în care este valorificată vocalitatea basului profund — unele lucrări prezentate în deceniile anterioare (*Metistofele* de Arrigo Boito, de pildă) nefiind reluate. Spectatorii bucureşteni au avut însă fericitul prilej de a-l admira pe Mircea Buciu într-unul din acele dificile personaje din repertoriul romantic francez, destinate basului profund : CARDINALUL BROGNI, cu ocazia reluării pe prima scenă lirică a operei *Ebreea* de Halevy (anii 1946/1947) (personaj interpretat în deceniile anterioare de Gheorghe Folescu). Pe parcursul unei partituri de mare întindere şi dificultăţi, Mircea Buciu îşi etalează întreaga măsură a capacităţilor sale vocal-expresive, obţinînd una din acele consacrări definitive, prin care numele interpretului este asociat în mod reflex personajului.

Mircea Buciu poseda glasul ce prin forţa sa comunicativă răscolea auditoriul, dînd sentimentelor omeneşti (iubire, teamă, ardoare, mînie, revoltă, durere, ură, speranţă sau desnădejde...) o mare gradaţie : de la briza abia perceptibilă la uraganul dezlănţuit. Această gamă nelimitată de expresie îl ajuta pe artist să confere eroilor un adevărat suflu de viaţă. El a reuşit să insufle o vitalitate prodigioasă acelor eroi din patrimoniul muzical rusesc — GREMIN, PIMEN, KONCEAK, SUSANIN, MORARUL — care vor fi confruntaţi de-a pururi cu numele său. Artistul impresiona întotdeauna profund prin rara autenticitate a caracterizărilor sale, prin identitatea tulburătoare pe care ştia s-o creeze între eroul ficţiv şi încarnarea sa scenică. Corespondenţa desăvîrşită cu trăsăturile eroului literar era rezultatul asimilării pînă la un adevărat ALTER EGO a naturii personajului, a universului psihic al acestuia, dar totodată izvora din simţul teatral înnăscut al interpretului, din capacitatea sa de a găsi tonul exact al confesiunii eroului : fie acesta grav sau maiestuos, elegiac sau nostalgic, meditativ, afectuos sau cald. Astfel

bătrînul călugăr PIMEN (din *Boris Godunov*) cu caracterul său molcom, potolit, lipsit de vanitate și de patimi, era zugrăvit cu o abilitate magistrală — la portretizarea sa contribuind și profunzimea vocii, dar în egală măsură sugestivitatea accentului, sobrietatea gestului și a mimicii. În IVAN SUSANIN, în schimb, Buciu exprima teroarea omului în fața morții cu o forță dramatică copleșitoare. În MORARUL din *Rusalka* de Dargomîjsky, artistul fascina literalmente prin tranziția de la vivacitate la reverie, de la luciditate la nebunie.

Lui NILAKANTHA îi conferea acel patos fanatic prin care capta ca un magnet atenția spectatorului. În MÉPHISTOPHÉLÈS din *Faust* Buciu dezvăluia cu abilitate perfidia, ipocrizia și dualitatea personajului infernal, folosind totodată o bogată paletă a ridiculizării, de la ironia fină la batjocura nedisimulată.

Factorul esențial care a contribuit la nivelul atît de elevat al interpretărilor sale a fost însă tehnica, concepută nu în sensul ei mecanic, simplu, ci în accepția complexă a termenului. Prin tehnică, Mircea Buciu a conferit cîntului său o simplitate și o naturalețe de-a dreptul emoționante. Maiestuosul se degaja din stăpînirea perfectă — din dominarea atît „fizică" cît și afectivă — a tumultului copleșitor al undelor sonore, ce adesea se transformau într-un susur abia perceptibil. La grandoarea interpretărilor sale contribuia însă în egală măsură și înfățișarea scenică impunătoare a artistului, alura sa atletică, virilitatea trăsăturilor feței, precum și expresivitatea rară a fizionomiei, prin care el conferea individualitate și adevăr personajelor. La aceasta se adăugau autoritatea și siguranța suverană a gestului ce se asocia în chip miraculos echilibrului desăvîrșit al cîntului.

Pe lîngă tehnica vocală propriu-zisă, la reliefarea „staturii" marelui interpret a contribuit — în egală măsură — tehnica expresiei cuvîntului, care la Mircea Buciu a atins adevărata virtuozitate. La perfecțiunea articulației și a dicțiunii — prin care conținutul emoțional al comunicării se dezvăluia în mod sugestiv ascultătorului — el adăuga o rară comunicativitate, ce consta în intuiția miraculoasă a dinamicii accentului, fie acesta liric sau patetic, dramatic sau tragic. Nu trebuie să ignorăm însă rolul covîrșitor pe care calibrul impresionant al glasului său îl juca în reliefarea plastică a momentelor „cheie" ale acțiunii dramatice — a acelor momente de paroxism emoțional. Astfel în imprecații sau blesteme (ca de pildă în EBREEA sau în FAUST) Buciu obținea efecte dramatice terifiante.

Pe lîngă activitatea sa teatrală, Mircea Buciu și-a dat concursul la execuția unui mare număr de lucrări vocal-simfonice, oratorii, etc. fie ca solist al Filarmonicii bucureștene (la Ateneul Român), fie ca solist al Radiodifuziunii. Astfel el participă — încă din 1942 — (anul debutului său la Opera Română) la execuția în formă de concert a operei *Damnațiunea lui Faust* de Hector Berlioz (lucrare ce fusese prezentată la premiera sa absolută, pariziană, în 1846, tot ca oratoriu) opera fiind pregătită și dirijată de astă dată la Ateneu de George Enescu. În 1943 Mircea Buciu își dă concursul la execuția REQUIEM-ului lui Gabriel Fauré — la Ateneu, tot sub bagheta lui Enescu, iar în 1946 participă de asemenea la Ateneu la execuția în primă audiție absolută a ORATORIULUI BIZANTIN nr. 2 de Paul Constantinescu — lucrare prezentată de asemenea sub bagheta lui George Enescu. Printre alte lucrări vocal-simfonice interpretate de Buciu amintim MESSA DA REQUIEM de Giuseppe Verdi și oratoriul ANOTIMPURILE de Joseph Haydn.

Profilul său artistic n-ar fi însă complet și cu atît mai puțin exact, dacă n-am sublinia prodigioasa activitate pe care a desfășurat-o în domeniul muzicii populare. În peste un sfert de veac Mircea Buciu participă la aproximativ 1 000 de concerte și recitaluri de muzică populară românească, repertoriul său ridicîndu-se la cîteva sute de piese, în marea lor majoritate prelucrări de folclor.

Cîntecul popular a găsit în Mircea Buciu pe unul din cei mai strălucîți propagatori ai genului, el prevalîndu-se de superbele daruri interpretative ale acestui mare artist. Varietatea tematicii cîntului popular comportă — desigur — o diversitate de modalități interpretative, dar paleta aproape nelimitată a sensibilității sale afective l-a ajutat pe Buciu să excelеze atît în cîntecul liric sau în cel meditativ-elegiac cît și în cel satiric ; atît în genul narativ sau epic cît și în cel anecdotic sau umoristic. Dintre marii artiști lirici ai neamului nostru nici unul n-a reușit ca Buciu să confere muzicii populare antrenul ei îndrăcit, ritmul ei sufocant, ca și nota de vicleníe, veselie și umor, prin care interpretul se identifică cu eroul popular. Aceste calități apar cu pregnanță în cîteva din înregistrările artistului — de pildă în *Jieneasca* de Gheorghe Șoima și în *Cîntec din mărginime* de același compozitor, în care voia bună și optimismul robust al țăranului, ca și gustul acestuia pentru glumă și aluzia răutăcioasă — uneori abil disimulată — sînt redate de Mircea Buciu cu o artă neîntrecută. În cîntecul *Pe pîrîu de rouă* (balada *Cicoarea)* — culegere de George Breazul, artistul ne farmecă prin capacitatea de modulație a glasului, folosirea contrastelor de debit sonor avînd o deosebită valoare sugestivă.

În *Ciobănașul* de Nicolae Oancea răzbate o atmosferă elegiacă, pe care Mircea Buciu o introduce prin lungirea sugestivă a primei silabe din grupul semantic „duce-m-aș" (din fraza „duce-m-aș și m-aș tot duce"), ca și prin accentul nostalgico-patetic conferit aceluiași grup semantic.

În cîntecul *Doina* de Elisa Papatanasiu, Mircea Buciu impresionează pe ascultător prin capacitatea narativă și evocatoare a vocii sale — aceasta din urmă manifestîndu-se atît în sfera evocării epice, cît și în cea a evocării descriptive. Mijloacele artistice prin care cîntărețul transmite conținutul de idei al textului muzical sînt multiple. În primul rînd se cuvine subliniată abilitatea și sugestivitatea miraculoasă a intonației și a accentului, prin care ni se dezvăluie cu o plasticitate picturală conținutul semantic al cuvintelor, fie acestea adjective : (cai) *mărunți,* (un) *scurt* (popas), (pe căi) *pustii,* verbe : *se duc* (uitați) sau substantive : (cei 3) *călări,* (ca 3) *stafii.*

Tot cu ajutorul intonației interpretul subliniază atitudinea de simpatie a povestitorului popular față de haiduci. Prin măiestria intonației artistul contribuie la reliefarea acelor valori semantice adiacente, afective, ale unor cuvinte — mijloc stilistic care nu este la îndemîna oricărui interpret. Astfel „haiducii mei" prin căldura intonației capătă sensul „haiducii, dragii de ei", iar „doinesc toți trei" dobîndește un nou sens afectiv, mai larg, mai cuprinzător : „haiducii, sărmanii de ei (dragii de ei) se înveselesc doinind". Structura de excepție a vocalității proprii îi îngăduie interpretului să reliefeze în mod magistral atmosfera și cadrul acțiunii. Prin amploarea spectaculară a debitului său vocal el subliniază onomatopeic acel formidabil chiot emis de cei 3 haiduci, chiot amplificat sonor în ecou : „Dar cînd ajung la cotituri, un *chiot* lung din mii de guri dărîmă stînci".

Marii artiști sînt întotdeauna posesorii unor experiențe inedite — adesea chiar unice — care-i ajută să ghideze cu abilitate pașii uneori nesiguri sau șovăielnici ai noilor generații de slujitori ai frumosului. Nu toți au însă răbdarea, nici dispoziția sufletească de a împărtăși altora secretele dobîndite în nopți și nopți de veghe și meditație cu ei înșiși, în ani și ani de trudă pe drumul spinos spre desăvîrșire... Mircea Buciu — în schimb — uitînd de sacrificiile proprii va împărtăși cu larghețe din bogata sa experiență artistică, ca profesor de canto fie la Școala Populară de Artă, fie la Facultatea de Muzică a Institutului Pedagogic (al cărei decan este o vreme)fie la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din Capitală, modelînd cu iscusință și răbdare tinerele vlăstare menite să poarte mai departe făclia artei pe care el însuși o purtase cu fală.

Marius ȘOTROPA

Emanoil Ciomac

Credem că este o datorie să evocăm personalitatea atît de bogată a criticului Emanoil Ciomac, intelectual de mare cultură, care ne-a îmbogățit generația noastră prin vastele lui cunoștințe. La 16 februarie, Emanoil Ciomac ar fi împlinit 90 de ani. Trebuie însă să constatăm cu regret cum numele și activitatea sa sînt învăluite într-un nor din ce în ce mai dens al uitării.

Ciomac era un autodidact, dar avea cunoștințe temeinice în toate domeniile, fie pictură, muzică, poezie, teatru. Ele erau desfășurate cu generozitate în nenumăratele cronici și conferințe ținute la Radio, Dalles și Ateneu. Ciomac a trăit epoca efervescentă dinainte de primul război mondial, în preajma lui Caragiale, Jora, Zarifopol, Florica Musicescu, Didia Saint-Georges, în Leipzigul concertelor dirijate de marele Arthur Nikisch, care preluase, la Gewandhaus locul lui Hans von Bülow. A asistat la baletele rusești de la Paris, cînd Serge Djaghilev domina cu prezența lui impunătoare. L-a văzut de nenumărate ori pe Nijinsky, marele dansator, pe Pavlova, Karsavina, iar în 1936 și 37 am fost împreună la festivalurile muzicale de la Salzburg.

Nu concepeam un concert, o întrunire fără „Mănucă" Ciomac (așa îi spuneam, prietenii). De statură mijlocie, rotofei, cu ochi neobișnuit de mari, cuprindea cu privirea interlocutorul, ca și o lupă cu ramificații mult întinse, dînd totuși o impresie permanentă de neatenție. Cu degetul arătător își învîrtea o șuviță de păr din puținul pe care îl avea. Dacă îi povesteai ceva sau dacă asculta muzică, erai convins că nu captează decît o infimă parte și atenția e răsfirată în mai multe compartimente. Era distrat, foarte distrat, dar aparent : cînd te așteptai mai puțin îți reînvia pînă în cele mai mici amănunte, impresiile unui concert, ale unei întîmplări sau ale unei conversații avute cu săptămîni sau chiar luni în urmă.

A tradus opera *Oedip* de George Enescu, traducere despre care compozitorul a declarat a fi singura valabilă și care îl mulțumește pe deplin. Enescu îl aprecia mult pe Ciomac și-i acorda o sinceră prietenie. A scris trei cărți valoroase : *Poeții armoniei*, apoi *Viața* și *Opera lui George Enescu*. Prima, într-un extras, a apărut în „Convorbiri literare" în 1915, cînd Manole Ciomac avea 25 de ani. Apoi a scris în 1934 *Viața și opera lui Richard Wagner*. Această carte, remarcabilă analiză a operelor, rămîne una din cele mai izbutite ce s-au scris. Despre acest gigant s-au umplut biblioteci. Se pare că în 1900, adică 17 ani după moartea lui Wagner, bibliografia poseda zece mii de referințe, de cărți și articole. De atunci, ritmul nu a slăbit. Ele se referă mai cu seamă la opera sa, mai mult decît la personaj în sine, deseori caricaturizat, ca un geniu rău, un semi-monstru. Wagner însă a disprețuit aceste biografii și îl înțelegi mai bine atunci cînd după cincizeci de ani de la moartea Cosimei Wagner, citim jurnalul ei zilnic (două volume, aproape 2 700 pagini), ce sînt deosebit de semnificative. Cu toată lipsa de talent literar, cu detalii de importanță minoră, jurnalul Cosimei Wagner dezvăluie nenumărate necunoscute. Citind aceste două volume pe care am norocul să le posed, figura lui Manole Ciomac mi-a fost veșnic aproape, avînd sentimentul unei profunde păreri de rău, de a nu fi trăit pentru a le putea citi și comenta împreună.

Emanoil Ciomac a avut o activitate intensă. A scos un volum cu lungi articole muzicale. Era cronicarul muzical al multor ziare. A tradus nenumărate piese și opere pe care îmi permit să le enumăr aci, după lista scrisă de mîna lui : *Troilus și Cresida, Intrigă și iubire, Mireasa din Messina, Egmont.* Cele mai multe au fost jucate la Teatrul Național și au rămas în Biblioteca Teatrului. *Traunspiel* de Strindberg, *Maria Magdalena* la vechiul Teatru Comedia. Cea mai mare parte au dispărut după bombardamentul Teatrului Național, în al doilea război mondial. Apoi poemele dramatice *Prometeu* (1953—1954). *Un vis al lui Socrate* (1959), *Franciscanii* (tot 1959). Traduceri din Hölderlin, din poeții greci antici ; *Nibelungii* lui Hebbel (remarcabil), *Electra* lui Hugo von Hofmannstahl, *Dame-Cobold* de Caldernn, *Pisălogii* de Molière, *Iantris de Narr* de Ernst Hardt. Apoi mai multe piese de Shakespeare, *Iulius Cesar, Henric al IV-lea,* cele două părți. Traduceri muzicale, în frunte (cum am mai spus) *Oedip*-ul lui George Enescu, *Faust* de Gounod, *Cneazul Igor* de Borodin, *Ariana la Naxos* de Richard Strauss, *Messia* de Händel, *Creațiunea* de Haydn. Nenumărate studii și articole despre Enescu (pe care l-a cunoscut cum pu-

ţini l-au cunoscut) articole apărute în *Convorbiri literare, Viaţa Românească, Democraţia, Adevărul literar, Revista Română, Timpul, Muzica, Simetria* şi multe alte reviste. Conferinţe la radio. Ciomac a fost poet, a scris multe poezii, unele culegeri au fost publicate. Poemele teatrale şi unele traduceri dramatice au fost lăsate acelui care i-a arătat o sinceră prietenie şi care l-a ajutat în clipe grele, marele artist Nicolae Brancomir.

Entuziasmul lui Emanoil Ciomac pentru tot ce era frumos nu s-a alterat pînă la sfîrşitul vieţii. A încurajat tineri de autentică valoare cu acel instinct foarte sigur. El este acela care l-a prezentat prima oară prietenilor pe Dinu Lipatti, sosit proaspăt de la Paris. după studii făcute sub îndrumarea Nadiei Boulanger, Alfred Cortot şi Paul Dukas. El l-a prezentat lui George Georgescu, care l-a acompaniat apoi în faţa publicului atît de exigent al Berlinului. Tot Manole Ciomac este acela care l-a dus pe Silvestri la Enescu, mare mai tîrziu i-a încredinţat opera *Oedip*, pe care a dirijat-o la Bucureşti, la primul festival Enescu (din păcate creatorul nu mai era în viaţă).

În casa lui Manole şi Muza Ciomac (soţia lui) am fost prezentă la o recepţie în anul 1925, dată în onoarea lui Arthur Rubinstein, marele pianist, care venise prima oară la Bucureşti. Erau în acea seară tot ce avea Bucureştiul mai de frunte în muzica românească. Enescu şi-a prezentat prima oară Sonata pentru pian. Ţin minte, după ce a terminat (această scenă am povestit-o de altfel şi la Radio), Rubinstein s-a apropiat foarte emoţionat de Enescu şi i-a spus : „Aş vrea să vă strîng mîinile", la care Enescu a răspuns : „Aş prefera să-mi cînţi Sonata", „Şi una şi alta" i-a răspuns Rubinstein, care apoi ne-a cîntat pînă la patru dimineaţa. Emanoil Ciomac a fost un timp şi directorul Filarmonicii după 1944 şi în această calitate a întocmit programe interesante dînd prilej tinerilor talente să se evidenţieze. Sînt vremuri ce nu se pot uita şi care fac parte din pulsaţia intelectuală a acelor ani. Figura lui Emanoil Ciomac nu trebuie să pălească în istoria muzicii româneşti. El a reprezentat una din personalităţile, care prin cultura şi inteligenţa sa poate să-şi ocupe cu cinste locul, alături de marii critici şi muzicologi europeni ai secolului XX.

Lisette GEORGESCU

filatelie muzicală

Cu prilejul unor mari aniversări, centenare etc., Poşta Română a emis unele serii de mărci poştale pe care sînt imprimate şi importante edificii muzicale din ţara noastră, serii ce trebuie să stea în atenţia celor care urmăresc tematica „muzica în filatelie".

Astfel, cu prilejul împlinirii a 10 ani de la Eliberare, în 1954, a fost pusă în circulaţie o serie de patru mărci poştale (nr. 1551—1554), intitulată „Decada culturii", în cadrul căreia au fost reproduse două dintre edificiile importante ale difuzării muzicii : Teatrul de operă şi balet din Bucureşti (nr. 1552, 38 B, violet) şi Radiodifuziunea română (nr. 1554, 1,55 L, brun-roşcat), desenele fiind executate de H. Kalman (heliogravură, hîrtie albă cu filigran XVI, dantelat $14^1/_2$ şi $13^1/_2$).

În anul 1959 (20 septembrie), într-o serie de şase valori, cu coliţă, dedicată sărbătoririi a 500 de ani de existenţă documentară a oraşului Bucureşti (nr. 1885—1890), este reprodusă clădirea Ateneului Român (nr. 1887, 55 B, ocru şi gri) şi, din nou, cea a Teatrului de operă şi balet din Bucureşti (nr. 1889, 1,55 L, violet şi gri), după desenele lui Şerban Zainea (heliogravură, hîrtie albă, cretată, fără filigran, dantelat $13^1/_2 : 14^1/_2$).

Sărbătorindu-se centenarul Bibliotecii Academiei Române (1867—1967) — instituţie de cultură românească de mare prestigiu, în cadrul căreia sînt păstrate manuscrise, stampe, carte veche şi contemporană românească şi străină, reviste, ziare etc. (desigur, între toate acestea şi cele care se referă la muzică, dintre care am aminti aici doar cele două manuscrise

de la Putna, B 283 şi B 284, din secolul XVI) — Poşta Română, la 25 septembrie 1967, a pus în circulaţie o marcă poştală, după un desen de Vlasto, pe care este reprodusă clădirea Bibilotecii (marca este înregistrată în „Catalogul din 1974" la nr. 2715, 55 B, brun-roşcat-albastru, fiind imprimată la offset, pe hîrtie cromo, dantelat $13^1/_2$).

Titus MOISESCU

Opera „Meşterul Manole" de Gheorghe Dumitrescu în premieră absolută pe scena Teatrului Liric din Craiova

Ideea sacrificiului suprem pentru semeni, pentru obşte, pentru ţară, a constituit una din temele majore ale literaturii noastre.

Pornind de la acest concept, compozitorul Gheorghe Dumitrescu a creat o operă-legendă *Meşterul Manole*, inspirată din balada cu acelaşi titlu. Gheorghe Dumitrescu, fiind în acelaşi timp şi un poet sensibil, cum ne-a dovedit-o şi în alte lucrări, a elaborat un libret bazat pe momentele cele mai semnificative ale baladei, capabile să genereze tensiunea dramatică specifică unui spectacol de operă.

Opera constituită din 2 părţi (7 tablouri) reconstituie, cu elemente dramatice, legenda zidirii Mănăstirii Argeşului.

Partitura muzicală foloseşte din plin resursele melodice ale folclorului, precum şi intonaţiile modale bizantine cu o orchestraţie echilibrată, evocatoare.

Realizatorii s-au străduit să intuiască intenţiile compozitorului şi să ofere, în premieră absolută, un spectacol puţin obişnuit. Regizorul George Zaharescu, cu mijloacele şi posibilităţile pe care le-a oferit Teatrul liric, a reuşit să realizeze un spectacol echilibrat, cu momente de culminaţie, în special în deznodămîntul acţiunii. Tenorul Constantin Ene, în rolul titular, a înfruntat cu mult curaj o partitură dificilă.

Dotat cu o voce dramatică, el s-a străduit să învingă convenţionalul în interpretare, apropiindu-se în bună parte de intenţiile autorului. E într-adevăr un rol pretenţios care cere o totală dăruire în momentele de dramatism şi tensiune. În persoana Anei, soţia lui Manole, este întruchipată ţăranca română care acceptă, cu demnitate, jertfa supremă. Acest rol, distribuit sopranei Rodica Mincef, a fost realizat, atît ca voce cît şi ca interpretare, la înălţimea aşteptărilor. Înzestrată cu un simţ deosebit al interiorizării şi cu muzicalitate, ea a culminat în aria de un vibrant tragism „Manole, Manole, meştere Manole".

Apariţia lui Ion Grigorescu, în Ieronim, a evidenţiat certe posibilităţi interpretative. O creaţie pe măsura rolurilor au avut-o Bogdan Pancu, în Neagoe Vodă Basarab, mezzosoprana Georgeta Fangli, Sorin Semilian, Gheorghe Stoichiţescu şi Gabriel Mamali.

Scenografia a fost semnată de Constantin Russu de la Teatrul Naţional din Bucureşti. În decorul funcţional al celor 7 tablouri, corul, amplasat admirabil în fundalul scenei, pe toată deschiderea cortinei, a fost o frescă vie a unităţii de monolit a ţăranilor argeşeni. Pregătit cu migală şi competenţă de Alexandru Racu, corul a sunat ca o adevărată orgă a catedralelor medievale. Menţionăm că spectacolul s-a bucurat de colaborarea generoasă a corului Filarmonicii „Oltenia".

Baletul, sub îndrumarea coregrafei Emanuela Cazacu, s-a remarcat prin ritm, fantezie, plasticitate în toate momentele de intervenţie, în mod deosebit atunci cînd sugerează expresiv visul-coşmar al lui Manole.

Dirijorul Marian Didu, element de mare talent, a ştiut să scoată în relief pasajele muzicale de aleasă expresivitate, dozînd sonorităţile şi stăpînind cu autoritate aparatul orchestral. A reuşit să omogenizeze într-un tot unitar cor, solişti şi mai ales cuplul celor „nouă meşteri mari", transmiţînd fiorul liricodramatic de la scenă la spectatori.

Cu acest spectacol, considerat un eveniment artistic remarcabil, tînăra scenă lirică craioveană a demonstrat că dispune de toate posibilităţile (*minus* corul care este în curs de organizare) pentru a aborda orice repertoriu de operă şi operetă.

Boris CHELARU

Opera română: „Horia" de Nicolae Bretan

În cadrul aniversării a 250 de ani de la naşterea capului răscoalei din 1784, ţăranul Vasile Nicolae Ursu, zis Horia, din satul Arada-Albacului, Opera Română din Bucureşti a prezentat premiera dramei lirice *HORIA* de Nicolae Bretan (1887—1968). Este cea de-a treia versiune scenică a lucrării, primele două aparţinînd Operei Române din Cluj-Napoca (24 ianuarie 1937 şi 23 noiembrie 1973). Am precizat „versiunea", fiindcă premiera absolută a avut o formă prescurtată, după cum indică însuşi compozitorul pe pagina de titlu a manuscrisului autograf: „Deoarece am hotărît ca tabloul 3 *(Cîrciuma)* şi tabloul 6 *(Deva)* să nu se cînte, opera deocamdată va consta din 3 acte (5 tablouri)". Reluarea — după 36 de ani — pe aceeaşi scenă (în regia lui Viorel Gomboşiu şi direcţia muzicală a lui Ion Iancu), a cunoscut o altă versiune, se pare mai apropiată de partitura concepută de Nicolae Bretan. În sfîrşit, regizorul George Teodorescu şi dirijorul Cornel Trăilescu au propus publicului bucureştean o viziune scenică diferită de cea clujeană, opera *Horia* încheindu-se cu bocetul *a cappella* al corului feminin.

Cu drama muzicală *Horia* (1935—1936), destinul creaţiei lui Nicolae Bretan tinde să se singularizeze în istoria muzicii româneşti. Fiindcă la cea mai sumară analiză a drumului parcurs de moştenirea ar-

tistică a compozitorului, se poate ușor remarca faptul că nici operele, nici cele peste 200 de lieduri (ne referim doar la creația vocală care ni se pare cea mai reprezentativă) nu au cunoscut în timpul vieții lui Nicolae Bretan răspîndirea din ultimul deceniu.

Cînd a apelat la tragedia istorică *Horia* de Ghiță Popp, spre a închega libretul și muzica operei cu același titlu, Nicolae Bretan dispunea de o experiență promițătoare a genului lirico-dramatic : văzuseră luminile rampei, la Opera Română și Teatrul maghiar din Cluj, lucrările *Luceafărul* (2 februarie 1921), *Revolta omului din lut — Golem* (23 decembrie 1924) și *Eroii de la Rovine* (24 ianuarie 1935). Compozitorul acumulase o certă calificare muzicală, dublată și de cele peste două decenii de carieră lirică.

Premiera de la Cluj, în pragul izbucnirii celui de-al doilea război mondial, menită să marcheze ziua unirii Țărilor Române, din 1859 (24 ianuarie), a însemnat, în primul rînd, un eveniment politic și, apoi, un succes artistic. Presa epocii a salutat opera *Horia* cu simpatie, fără a ascunde însă unele slăbiciuni ale partiturii.

Existau suficiente elemente dramatice cu valoare de simbol, judicios surprinse de Nicolae Bretan care se dovedesc și peste trecerea timpului la fel de semnificative. Opera *Horia* a fost și rămîne o lucrare de conștiință patriotică ce se adresează direct publicului. Compozitorul a știut să-și „argumenteze" muzical ideile, apelînd la intonații de cîntece revoluționare *(Deșteaptă-te române, Marseilleza, Radetzky-Marsch).*

Remarcabilă ni se parte, de asemenea, concepția profund umanistă a libretului întocmit de Nicolae Bretan, eroul principal nefiind tratat de autor ca un conducător răzvrătit, ucigaș, ci stăpînit de sentimente umanitare. Horia socotea răscoala ca un act de dreptate socială, dar pretindea țăranilor iobagi să nu dea dovadă de vandalism și acte de cruzime, spre a nu fi socotiți de „întreaga Europă" ca tîlhari. Ceva mai mult : cînd țăranul Nuțu vrea să se răzbune prin forță pe baroneasa Hunfy, Horia îl oprește pe ucigaș și ordonă arestarea sa, atrăgînd atenția tuturor ortacilor că vor avea aceeași soartă în caz de abuzuri.

Muzica, de o voită simplitate, face din opera *Horia* o lucrare de certă accesibilitate. Ariile, ansamblurile și, mai ales, corurile se impun prin melodicitate, Nicolae Bretan apelînd atît la melosul de doină, cît mai ales la cel de romanță tradițională. De fapt, opera *Horia* se înscrie în rîndul creațiilor de tip romantic, autorul apelînd, nu de puține ori, la procedeele genului lirico-dramatic din veacul trecut. Pe parcursul discursului muzical ne întîlnim cu reminiscențe din operele lui Weber, Verdi și Wagner, dar Nicolae Bretan știe să încadreze momentul dramatic într-un context de universalitate, aspirînd vădit să înscrie opera românească pe circuitul muzicii fără granițe. Recitativul izvorăște din melosul nostru popular, ariile se întemeiază pe doină, corurile pe dansuri (horă, ardeleană). Cînd Nicolae Bretan dorește să impună publicului o melodie — așa cum se întîmplă cu aria lui Ionel sau cu finalul coral al operei — atunci renunță la acompaniamentul orchestral. Contrastul are virtuți dramatice deosebite.

Creator bun de lieduri, stăpînind cu dezinvoltură folclorul românesc, maghiar și german (a trăit, de altfel, în mediul acestor popoare cînd s-a format ca muzician și cîntăreț în special), Nicolae Bretan a împrumutat țesăturii vocale din opera *Horia* o evidentă naturalețe, scriitura sa dovedind profesionalism, măiestrie.

O remarcă, deloc neglijabilă, ni se pare tratarea orchestrală. Dorind să cruțe vocile, să lase textul mai liber, Nicolae Bretan pune surdina deseori asupra instrumentelor din fosă. Este adevărat, că nu totdeauna o face cu dibăcie profesională, că unele momente culminante solicitau o susținere orchestrală mai elaborată, mai eficientă, dar ni se pare preferabilă atitudinea de „rezervă", decît suprasolicitarea sonoră.

Transpunerea scenică s-a realizat într-un timp record, ritmul accelerat impus de George Teodorescu colectivului Operei Române fiind neobișnuit, pe alocuri sufocant. Totuși, experiența acestui maestru al montărilor originale a impus colegilor un devotament, o dăruire exemplară, pentru care merită să-i felicităm fără rezerve.

George Teodorescu a venit în montarea operei *Horia* cu o execepțională experiență de teatru, supunînd discursul muzical — pe alocuri depășit — unei viziuni moderne, încărcată de simboluri. O imensă roată, slujește drept podium permanent al acțiunii. Instrumentul de teroare, de opresiune a iobagilor stă neclintit în fața spectatorilor. Dar, pe aceeași „roată" se urcă și baronul Kemény și întreaga protipendadă a imperiului habsburgic. Roata este un butoi de praf de pușcă, un semnal al răscoalei, un instrument de tortură de care nu scapă cei ce îl folosesc samavolnic. Tot simbolic, ne apare — în finalul operei — a doua roată, a morții lui Horia și Cloșca, sprijinită de emblema și coroana imperială.

Regia a urmărit să sublinieze cu mijloace de maximă sobrietate liniile de forță ale lucrării, trăsăturile de caracter ale eroilor, noblețea maselor populare. George Teodorescu a încercat să apeleze la efecte de teatru în operă (prin acele coruri-parlate, la rampă, în nemișcare), obținînd efecte monumentale.

Scenografia a secondat din plin regia, Hristofenia Cazacu încercînd să împrumute limbajului plastic nu numai autenticitate și sobrietate, nu numai tentă populară adevărată, ci o superioară ținută spirituală. Albul și negrul sînt culori de contrast, la fel ca lumea ce se înfruntă pe scenă. Poate că în scena confruntării lui Horia cu Kemény din actul întîi,

costumul contelui ar fi trebuit să dispună de altă culoare, albul ambelor personaje ducînd la o confuzie nedorită.

Un merit important în reușita montării operei *Horia* îi revine dirijorului Cornel Trăilescu care a știut nu numai să descifreze în partitură momentele-cheie, ci și să reducă totul la esențial, să sublinieze corurile, să modeleze orchestra după soliști. L-a ajutat substanțial Stelian Olariu care a făcut din corul Operei Române un erou viu, muzical, o prezență scenică greu de uitat. Păcat doar de unele decalaje în ansamblurile parlate (poate o preimprimare pe bandă magnetică ar fi slujit mai bine chiar ideea regizorală de exprimare a lozincilor și textelor din documente).

Opera *Horia* rămîne totuși un spectacol de ansamblu, un succes de colectiv artistic, deoarece numeroasa distribuție nu oferă publicului vedete. Și totuși, de la Horia pînă la Costan, de la figurile de țărani iobagi pînă la nobili, se disting o serie de eroi cu certă personalitate artistică. Gheorghe Crăsnaru (Horia) pare să fi „intrat" într-un personaj complex al carierei sale ce îi permite să-și valorifice din plin calitățile vocale și scenice. Glasul sună generos, amplu, bine timbrat în toate registrele. Remarcabil vocal, în vădit progres, Dan Zancu (Kemény). Doi țărani autentici, au conturat Constantin Iliescu (Nuțu) și Corneliu Fânățeanu (Ionel), ultimul cu o notă în plus pentru muzicalitate. Excelentă, soprana Cornelia Pop (Ileana), o artistă sensibilă, temperamentală, expresivă, ce își gradează bine, ascendent, personajul (finalul dinaintea omorîrii tatălui ei pe roată are o impresionantă forță tragică). De reală ținută artistică, cu bine gîndite și frumos conturate personaje, s-au prezentat Iulia Buciuceanu (Dochia), Dumitru Brebenel (Cloșca) și Marcel Angelescu (Crișan). Deși de mică întindere, totuși corect realizate — în special vocal — tipurile de iobagi și nobili întruchipate de Nicolae Urziceanu (Pavel), Lucian Marinescu (Nyil), Nicolae Constantinescu (Fiath), precum și Adrian Ștefănescu (în simbolicul înțelept al neamului, Costan).

Nesemnificativă și lipsită de nerv, așa-zisa coregrafie de luptă (semnată de Adrian Caracaș), pe alocuri cu nuanțe de amatorism. Excelentă și sugestivă lumina, operă a unui „anonim" maestru a cărui contribuție din ultimele montări ale Operei Române merită toată prețuirea (Ion Cotîrla).

Premiera *Horia* de Nicolae Bretan a reușit să confirme nu numai un compozitor, nu numai o partitură de valoare, ci mai ales ideea că patrimoniul clasic românesc trebuie minuțios investigat și pus în valoare printr-o regie modernă, eficientă, printr-o distribuție de prim rang artistic.

Viorel COSMA

Integrala liedurilor lui Pascal Bentoiu

Sub genericul „O antologie a poeziei și muzicii românești", Filarmonica bucureșteană a invitat publicul să urmărească o ipostază mai puțin familiară a creației lui Pascal Bentoiu — liedurile. Într-adevăr, numele compozitorului este legat, în rememorările ce păstrează impresii ale prezenței sale în stagiunile bucureștene, de genuri mai spectaculare ; ciclul concertelor instrumentale, cel al simfoniilor sau al creațiilor de operă. Deși mulți dintre noi cunosc preocupările lui Pascal Bentoiu pentru muzica de cameră, numele său pare a fi mai puțin ilustrat de lied, ca o consecventă problemă de creație. Concertul pe care îl consemnăm contrazice o asemenea impresie superficială. Trebuie reținut desigur faptul că artistul s-a manifestat în cadrul genului într-un mod aparent discontinuu, de-abia acum perspectiva temporală îngăduindu-ne să constatăm linia mare a evoluției sale componistice, ce ni se dezvăluie fermă și grăitoare pentru orizontul său estetic.

Liedul apare, în aceste condiții, drept o mărturie a preocupărilor compozitorului, justificîndu-și prezența în gîndurile sale, acoperind o suită de probleme pe care artistul dorea să le abordeze și, bineînțeles, să le rezolve. Prima dintre acestea este concepția de ciclu — nu a grupajului ocazional de piese vocale — mai rar manifestată cu asemenea consecvență în muzica noastră de cameră. Pusă sub semnul evoluției, această concepție apare la început — ciclul pe Șt. O. Iosif — dependentă de succesiunea unor momente care alcătuiesc, prin evoluția de la deschiderea în Allegro pînă la rondoul final, o posibilă „sonată pentru voce și pian". În ciclul de Mihai Eminescu, ideea succesiunii de mișcări amplifică viziunea poematică a întregului, piesele legîndu-se prin interludii pianistice, cu o dramaturgie dominată de un punct central, puternic. Ideea relațiilor tonale, din ce în ce mai precis și clar condusă, dorința obținerii unui maximum de semnificație cu un minim de mijloace, învecinează piesele pe versurile Ninei Cassian cu modalitățile liedistice schubertiene (de remarcat și aici situarea punctului dramatic în interiorul succesiunii momentelor muzicale). Ciclul Beniuc vine să finalizeze aceste căutări, obținînd cea mai mare unitate a facturii, cea mai solid condusă acțiune muzicală, în care se evidențiază pregnant dualitatea personalității artistului, exuberant explozivă, pe de o parte, de un tragism interiorizat, pe de alta. Remarcînd linia ascendentă a acestor prime patru cicluri, este interesant să reținem și învecinarea lucrărilor cu creații care au constituit momente hotărîtoare ale mersului înainte, pentru definirea componisticii lui Pascal Bentoiu. În acest sens trebuie înțeles ciclul pe Șt. O. Iosif legat de primul *Cvartet de coarde*,

ciclul eminescian ca o urmare a poemului *Luceafărul*, ciclul Cassian decurgînd din *Imagini bucureştene* sau ciclul Beniuc situat la confluenţa dintre al doilea *Concert pentru pian* şi *Sonata pentru vioară*.

Răstimpul în care au apărut aceste lucrări (1953—1958—1961) pare totodată o perioadă de acumulări în domeniul experienţei relaţiei poezie-muzică, a exprimării vocale şi lărgirii spectrului de comunicare prin cuvînt. O etapă de acumulări care ulterior nu dispare din preocupările lui Bentoiu, ci doar schimbă domeniul, trecînd de la ciclul de miniaturi vocale la ciclul vocal-dramatic, propriu operei. *Amorul doctor* (1964), *Jertfirea Ifigeniei* (1968), *Hamlet* (1971) sînt, în acest sens, noile cicluri vocale care preiau căutările anterioare şi, situîndu-le în cu totul altă registraţie, le perfecţionează factura. Sub o nouă înfăţişare, preocupările de comunicare prin cîntul vocal revin în domeniul cameral, după încheierea suitei de opere, în 1974 şi 1977, în paralel cu muzica aparţinînd orchestrei, ce îşi găseşte propriul făgaş în simfoniile ivite în acest din urmă deceniu — *Simfonia a II-a* pentru ciclul *Flăcări negre*, *Simfonia a III-a* şi *Eminesciana III* pentru ciclul *Incandescenţe*, ambele pe versurile lui Alexandru Miran (vezi studiul lui D. Bughici asupra acestora în Muzica nr. 2, 1980).

În întregul său, concertul Filarmonicii s-a constituit nu numai ca o demonstraţie de artă componistică, ci şi ca un veritabil colocviu interpretativ. Ştiinţa tălmăcirilor camerale evidenţiată de Emilia Petrescu sau Martha Kessler şi-a impus aici nobila calitate în pledoaria pentru o muzică subtilă şi delicată, cu nuanţări rafinate. Farmecul scenic al lui Gheorghe Crăsnaru a transpărut din schiţele de caracter realizate cu sensibilitate sau umor, iar trăsăturile romantice ale personalităţii lui Florin Diaconescu şi-au aflat locul firesc în parcurgerea poemelor pe versurile lui Miran *(Flăcări negre)* presupunînd o dozare echilibrată a efectelor. Temperamental, Adina Iurașcu se situează printre surprizele concertului, dovedind însuşiri expresive ce ne fac să uităm unele inconsecvenţe în arta cîntului ; în schimb Ioana Bentoiu, reprezentantă a unei noi generaţii de „liedişti", aduce, prin ţinuta unitară a redării poetice şi vocale, o preţioasă contribuţie la impunerea unui nou stil concertant cameral. Colaborările pianistice se impun la acelaşi nivel al calităţii solicitate de muzică. Fie că este cazul lui Radu Paladi, exploziv şi hipersensibil, cel al lui Petru Grossman, echilibrat şi incisiv, fie că Doina Micu impresionează prin eficienţă sau Ina Macarie prin farmec adolescentin, interpretările pianistice ne descopereau bogate aspecte ale acestor partituri prin care Pascal Bentoiu ne apare într-o ipostază nouă, nu mai puţin atrăgătoare. Urmărirea întregului concert a însemnat, astfel, un moment de mai bună cunoaştere a unui artist care îşi rosteşte cu emoţie şi sensibilitate opţiunile etice şi estetice, conştient de gravitatea mesajului şi, totodată, de necesitatea comunicării prin intermediul unor arte înfrăţite — muzică-poezie.

Grigore CONSTANTINESCU

Prime audiţii ale tinerilor compozitori

La încheierea stagiunii muzicale, colaborarea — deja tradiţională — dintre Uniunea compozitorilor şi Filarmonica „George Enescu" pentru organizarea unor concerte camerale s-a fructificat într-un nou concert de prime audiţii ale unor tineri compozitori. Programul concertului audiat a cuprins un număr de 3 lucrări pentru pian, semnate de Violeta Dinescu-Lucaci, Marina Vlad, Liviu Dănceanu şi 4 cvartete de coarde ale tinerilor compozitori Dan Timiş, Fred Popovici, Horia Şurianu şi Vlad Opran.

Referindu-ne la lucrările pentru pian, constatăm, în toate cele trei lucrări, eficienta folosire a claviaturii, ştiinţa tehnicii pianistice, dezinvoltura desfăşurărilor, dinamica ritmicii.

Pe osatura acestor coordonate de bază, lucrarea *Ecouri* de Violeta Dinescu-Lucaci clădeşte din structuri sonore mici, izvorîte din perfecţiunea „numărului E", o lume de interferenţe şi reflexii, de apropieri şi depărtări, cu ostinate reveniri ritmico-melodice în diferite registre. Lucrarea sa devine astfel o demostraţie de logică poetizată, cu subtilitate reliefată de către pianistul Andrei Tănăsescu.

În *Rondo-ul pentru pian* de Marina Vlad, dinamismul desfăşurării lucrării nu este cu nimic trenat sau impus, ci merge spre exprimarea directă şi clară a ideii muzicale, fiind urmărită cu interes pînă la sfîrşit, fapt la care a contribuit şi interpretarea dezinvoltă a pianistului Iosif Ion Prunner.

În ceea ce priveşte *Rocada lui Ianus*, semnată de Liviu Dănceanu, se pare că drumul căutărilor autorului este mult mai complicat, urmărind toţi parametrii muzicali (melodici, ritmici, armonici, timbrali, formali.) Alăturîndu-se compozitorului pe drumul căutărilor sale, pianistul Andrei Tănăsescu a demonstrat cu răbdare tehnica realizării unei „rocade".

Dacă în lucrările pentru pian s-au putut creiona cîteva coordonate comune, în cele dedicate cvartetului de coarde diversificarea preocupărilor celor patru tineri compozitori prezenţi în concert permite plasarea lor sub semnul comun al căutării unor efecte, sensuri, tehnici.

În *Pentacordii* de Dan Timiş, dorinţa autorului de a face simţită ancestralitatea unor sonorităţi îl determină să nu dea un contur precis începutului lucrării, aceasta continuînd firesc din acordajul instrumentiştilor. Ideea unui început neştiut, nelocalizat în timp şi spaţiu poate fi exprimată şi aşa (de ce nu ?). Continuarea este tot atît de nedeterminată, simţindu-se o oscilaţie, o nehotărîre în tot amalgamul sonor din care încearcă să se contureze şi să răzbată la lumină scurte motive ritmico- melodice de nuanţă folclorică. Tălmăcitor în căutarea acestor contururi a fost cu succes *Cvartetul Orfeu*.

Melos II de Fred Popovici atestă tendinţa autorului de a lucra cu un material sonor prestabilit (vezi *Melos I)*, căutînd de această dată variaţia parametrilor armonici şi polifonici în cadrul cvartetului

de coarde. Lucrarea se adună din suprafețe sonore scurte, întretăiate sau rupte ; desfășurarea își caută permanent linia ascendentă, dar revine la punctul de plecare, astfel că înaintarea este cu greu cucerită. Cu o bună sincronizare și dozare timbrală, *Cvartetul Melos* (Ercse Bacs Gyöngyver, Ivan Iacobovici, Vasile Ioan, Mariana Kauntz) a interpretat această lucrare.

Cvartetul de coarde de Horia Șurianu își propune realizarea unei maxime tensiuni chiar de la început, pentru ca mai apoi totul să se descarce în sonorităţile liniștite, largi ale desfășurărilor următoare. Astfel tensiunea începutului este realizată printr-o poliritmie ostinată, susținută de cele patru instrumente, foarte extinsă în timp. Descărcarea bruscă a tensiunii pe spații melodice mai rarefiate aduce și scurte motive de rezonanță folclorică, efecte de bucium, desfășurîndu-se de asemenea într-un timp prelungit. Dificultățile realizării interpretative a tensionării și destinderii au revenit *Cvartetului Musica Academica* (Radu Ungureanu, Amalia Gheorghiu, Ștefan Gheorghiu, Constantin Holban) care le-a depășit cu succes.

Încheierea concertului a adus în scenă formația *Musica Nova* (Mircea Opreanu, Sabina Coleașă, Tiberiu Stoianovici, Corneliu Faur), care a interpretat cvartetul *Întrebări amînate* de Vlad Opran. Cele două părți ale lucrării caută integrarea într-un ciclu, ideea melodică din *Lento rubato* revenind în final, după ritmicitatea dinamică a *Allegro-ului agitato*. Sonorităţile se încheagă cursiv, cu unitate timbrală și efecte tehnice în stare să creeze o atmosferă muzical-poetică.

Punînd în evidență aceste căutări și împliniri ale muzicii de cameră, concertul de prime audiții prezentat a demonstrat, parafrazînd titlul cvartetului de mai sus, că tinerii compozitori din școala românească de compoziție nu și-au „amînat întrebările", ci și le pun cu insistență, cu tenacitate, încercînd totodată să găsească și răspunsurile.

Mihaela MĂRINESCU

Spectacol „Laudă omului"

Spectacolul intitulat „Laudă omului", care a avut loc la grădina „Boema", rod al unei fructuoase colaborări dintre Comitetul de Cultură și Educație Socialistă al sectorului I și Uniunea compozitorilor în cinstea și cu participarea fruntașilor în producție se înscrie deopotrivă ca o reușită în gama de manifestări prin care muzicienii dialoghează cu creatorii bunurilor materiale.

Călăuziți de cuvintele tovarășului Nicolae Ceaușescu, referitoare la apropierea creatorului de izvoarele nesecate ale vieții poporului, compozitorii se află într-o permanentă legătură cu oamenii muncii prin intermediul unor întîlniri cu aceștia, vizitelor de documentare, stabilind relații vii și de durată cu iubitorii muzicii.

Acesta, avea de fapt să fie și cadrul în care s-a desfășurat spectacolul „Laudă omului", manifestare în cadrul căreia muzica ușoară românească, într-un vădit echilibru valoric a fost prezentă cu lucrări care s-au distins printr-o aleasă ținută poetică și muzicală.

Am avut prilejul să-l reascultăm pe Luigi Ionescu, caracterizat și de această dată de minuțiozitatea cu care își selectează repertoriul (*Despărțire* și *Spune, lăutar* de Vasile Veselovschi, *La sfîrșit de săptămînă* de Petre Mihăescu și *Lalele* de Temistocle Popa), interiorizat și perfect dozat în ceea ce privește interpretarea și ținuta scenică.

Eva Kiss, cu dezinvoltura-i cunoscută a dăruit momentului său muzical (alcătuit din melodiile *Vreau să exist* și *Plătește tributul* de Vasile Veselovschi), culoare și ritm.

O prezență permanentă a radioului, televiziunii, Corina Chiriac, solista care nu și-a dezmințit niciodată calitățile interpretative a realizat o secvență muzicală (melodia *Copiii* de Liviu Tudan) și un cuplet — *Ce mai faci ?* — răsplătite cu îndelungi apaluze.

Margareta Pîslaru, în plină maturitate profesională, s-a afirmat și de data aceasta în calitatea de autor și interpret al muzicii ușoare românești, cu melodiile *A fost ca nimeni altul, Tango* de Vasile Veselovschi și *Săraca inima me,* melodie populară.

Spectacolul a fost în mod reușit augmentat cu unele momente muzicale și scenete de comedie în care divertismentul și satira și-au găsit în realizările Stelei Popescu și ale lui Radu Gheorghe interpreții ideali ai genului.

Creatorul libretului, Puiu Maximilian, frecventă prezență pe scenele de revistă ale Capitalei și a altor teatre din țară face din nou demonstrația talentului cu care abordează spectacolul de divertisment.

Regizorul Mihai Diaconu reușește să valorifice cu abilitate calitățile interpreților și să realizeze un spectacol bine conturat și proporționat.

Ștefan CĂRĂPĂNCEANU

CONCERTELE SIMFONICE ALE FILARMONICII „GEORGE ENESCU"

Michel Rochat—Cristian Beldi

O indispoziție de ultimă oră împiedicîndu-l pe Carlo Zecchi să facă deplasarea la București, Filarmonica „George Enescu" a apelat la Michel Rochat, dirijor al Orchestrei simfonice din Lausanne, care a acceptat să preia întocmai programul fixat anterior de către maestrul italian, un program Mozart în cuprinsul căruia erau confruntate cele două creații extreme în domeniul simfoniei, ale maestrului de la Salzburg, KV 16 și KV 551, scrise la un interval de 24 de ani, iar între ele se afla una din lucrările concertante mozartiene de puternică expresie dramatică, *Concertul de pian în do minor*, în interpretarea lui Cristian Beldi, unul din talentele autentice ale tinerei generații de pianiști români.

Ideea de a așeza *Simfonia nr. 1 în Mi bemol major KV 16* față în față cu *Simfonia nr. 41 în Do major („Jupiter") KV 551* ni se pare cu atît mai atractivă, cu cît în partea a doua, *Andante, a Simfoniei nr. 1* apare la suflători o temă pe care o vom reîntîlni, identică, în finalul simfoniei *„Jupiter"*. Interpretarea celor două simfonii sub bagheta lui Michel Rochat a reliefat într-o măsură mai redusă candoarea juvenilă specifică simfonismului mozartian timpuriu, reușind în cea de-a doua lucrare să se apropie de nivelul exigențelor firești față de o asemenea capodoperă a muzicii. Am apreciat, cu deosebire, finalul simfoniei, realizat într-o ambianță radioasă, foarte animată, cu scoaterea în evidență a bruștelor străfulgerări care izbucnesc pe parcursul acestei pagini geniale.

L-am urmărit apoi cu interes pe Cristian Beldi — încă student la Conservator — în *Concertul nr. 24 pentru pian și orchestră în do minor KV 491*, „culmea artei concertante mozartiene", cum caracterizează lucrarea C. M. Girdlestone. Aprecierea aceasta se justifică din plin prin faptul că scriitura pianistică a concertului este de o rară plenitudine, că Mozart face aci apel la cea mai amplă formație orchestrală din întreaga serie a celor 27 de concerte de pian și, în fine, că muzica este dominată de dramatism, de o ambianță pe alocuri tragică, opresivă, pe care Mozart nu o „redresează" nici măcar în ultimele măsuri ale Finalului — așa cum procedează în celălalt concert de pian în tonalitate minoră *(re minor, KV 466)*, izbucnind brusc într-un triumfal *Re major* — ci încheie lucrarea printr-o „coda" marcată de un sumbru cromatism. Este, așadar, o creație concertantă care solicită la maximum forța de concentrare a solistului, capacitatea expresivă, maturitatea concepției. Acestor complexe cerințe interpretative, Cristian Beldi le-a răspuns printr-o sonoritate deosebit de îngrijită, de substanțială, a pianisticii sale, prin tușeul său perlat, limpede, calmul cîntului său, noblețea de frazare. L-am fi dorit totuși mai impetuos (îndeosebi în partea I, Allegro, și în unele din variațiunile părții a III-a, *Allegretto*) și în special mai interiorizat, mai expresiv, în partea a II-a, *Larghetto*.

Mihai Brediceanu—Missa în si minor de Bach

Reluarea — pentru a treia oară în istoria Filarmonicii „George Enescu", după ce prima audiție a avut loc în anul 1956 sub bagheta lui D. D. Botez — a *Missei în si minor* de Johann Sebastian Bach constituie fără îndoială un act de cultură. Căci în *Missa înaltă* (Hohe Messe), cum a mai fost denumită lucrarea, măiestria lui Bach în mînuirea unui amplu colectiv vocal-instrumental atinge o culme neatinsă în niciuna din creațiile sale anterioare, în timp ce arta contrapunctică a canonului și a fugii se ridică aci la cea mai înaltă perfecțiune.

Exegeza muzicologică pune, după cum se știe, sub semnul întrebării intenția lui Bach de a realiza *Missa în si minor* ca o lucrare unitară, destinată a fi executată în ansamblul ei. Se cunoaște faptul că primele două părți ale Missei — *Kyrie* și *Gloria* — au fost scrise în 1733 și dedicate principelui elector saxon Frederic August III. Cît despre următoarele două părți — *Credo* și dipticul compus din *Sanctus* și *Agnus Dei* — se presupune că ele ar fi fost realizate în 1738, dar nu există nici un document care să ateste că Bach ar fi dirijat vreodată lucrarea în ansamblul ei. Titlul *Missei în si minor* nu apare, de altfel, în fruntea culegerii celor patru părți, publicată de Thomaskantorul de la Leipzig în 1739, ci a fost adăugat abia ulterior de fiul său Carl Philipp Emanuel Bach. În ciuda acestor îndoieli, Missa poartă pecetea indiscutabilă a geniului sintezei, caracteristic lui J. S. Bach. Ca și în celelalte creații de acest gen, el continuă aci tradiția secolului al XVII-lea, cînd — în opoziție cu missele *a cappella* ale școlii romane — apar misse cu cor, soliști vocali și instrumente obligate, dar insuflă partiturii o substanță muzicală de asemenea profunzime, încît relația istorică cu epoca precedentă se menține doar pe un plan exterior. *Missa în si minor* se constituie astfel ca o fuziune genială a stilurilor și formelor, a expresiei individuale și colective, a polifoniei germane și a liricii italiene, a simbolismului sonor și a conceptului muzical pur.

Interpretarea monumentalei lucrări — care cuprinde 15 coruri pe 4 pînă la 8 voci, 6 arii și 3 duete pentru soliști vocali, solicitînd totodată o orchestră amplă, care include și orga — poate fi abordată în diferite maniere, reductibile în ultimă instanță la

două extreme ; o viziune interpretativă sobră, austeră, urmărind sinteza dincolo de detalii, sau una de mare strălucire concertantă, vizînd spectaculozitatea. Mihai Brediceanu a optat în chip evident pentru prima manieră, impunînd concepţia sa deopotrivă corului Filarmonicii (pregătit de Vasile Pântea) şi celor patru soliști vocali. Vitalitatea muzicii *Missei*, care caracterizează lucrarea în absenţa oricărei asceze, a străbătut totuşi în unele momente corale, ca de pildă în impetuoasa fugă pe cinci voci *Cum sancto spiritu* care încheie secţiunea *Gloria* într-o ambianţă sărbătorească, pe fundalul sunetului strălucitor al trompetelor, sau în grandioasa fugă pe opt voci *Osanna* a corului dublu, din secţiunea *Sanctus*.

Isaac Karabtchevski
Varujan Cozighian

Revenit la pupitrul Filarmonicii „George Enescu", dirijorul brazilian Isaac Karabtchevski a reînnoit buna impresie produsă anterior, realizînd — în concertul de închidere a stagiunii — o interpretare de frumoasă ţinută a suitei a 2-a din muzica baletului *Daphnis şi Chloé* de Ravel. Începînd cu prima secvenţă a tripticului ravelian, *Ivirea zorilor*, dar şi în *Pantomima*, el a ştiut să detalieze o seamă de „pete de culoare", să evidenţieze momentele solistice de flaut, harpă, vioară, să imprime corzilor o senzualitate deplin adecvată intenţiilor autorului. Finalul, *Dans general*, a fost apoi străbătut de un mare elan şi de o strălucire remarcabilă.

Este de asemenea de apreciat seriozitatea cu care Isaac Karabtchevski s-a aplecat asupra unei pagini enesciene de referinţă, *Suita nr. 1 pentru orchestră în Do major, op. 9*, şi mai ales asupra vestitului *Preludiu la unison*, căruia i-a impregnat fluiditatea melodică necesară. Următoarele două părţi ale suitei, *Menuet lent* şi *Intermediu*, nu au fost în schimb înţelese în întreaga lor simplitate meditativă, în lirismul lor cald, de mare rafinament sonor, dirijorul brazilian imprimîndu-le un aspect concertant şi o expresie dramatică străine de caracterul lucrării. *Finalul* a fost apoi parcurs cu vioiciunea necesară, conferind suitei o concluzie luminoasă.

Apariţia ca solist, în acest concert, a lui Varujan Cozighian a coincis cu sărbătorirea violonistului pentru împlinirea a 25 de ani de activitate muzicală. Prim- concertmaestru al Filarmonicii, solist, component al unor formaţii camerale, Varujan Cozighian s-a impus în acest răstimp prin ţinuta artistică exemplară care a caracterizat toate apariţiile sale în public. Muzician de mare probitate profesională, el s-a afirmat şi de această dată în *Concertul pentru vioară şi orchestră în Re major* de Brahms, realizat cu o tehnică impecabilă, un simţ al bravurii de mare vitalitate şi o sonoritate caldă, care i-au definit întotdeauna interpretările din marele repertoriu romantic.

Orchestra poloneză de cameră

Ediţia din acest an a „Zilelor Varşoviei la Bucureşti" ne-a prilejuit prima întîlnire directă cu *Orchestra poloneză de cameră*, o formaţie care a ajuns la o remarcabilă notorietate internaţională deşi a fost întemeiată doar în anul 1973. Iniţiatorul ei, dirijorul Jerzy Maksymiuk, născut în 1936, a urmat pianul, compoziţia şi dirijatul la Conservatorul din Varşovia, după absolvirea căruia s-a impus ca pianist concertist. În 1971, la 35 de ani, a abandonat pianul, dedicîndu-se dirijatului. Noua sa carieră, începută la Opera mare din Varşovia, a continuat după trei ani la Orchestra simfonică a Radioteleviziunii poloneze, al cărei director muzical şi dirijor principal a devenit în 1974. Cu un an înainte, a înfiinţat *Orchestra poloneză de cameră*, selecţionînd instrumentiştii din şcolile de muzică sau din alte orchestre pentru o activitate exclusivă în această formaţie. Un turneu în Anglia, întreprins în 1977, s-a bucurat de un asemenea succes, încît Maksymiuk a renunţat la funcţia sa de la Radio, consacrîndu-se exclusiv Orchestrei de cameră şi apărînd doar ocazional, ca oaspete, la ansamblul condus de el anterior sau la pupitrele altor orchestre, mai ales la Orchestra de cameră scoţiană din Edinburgh şi la Orchestra B.B.C. din Manchester, la care apare mai frecvent.

Succesul obţinut de Orchestra poloneză de cameră în Anglia i-a prilejuit angajamente pentru turnee externe în anii următori, din nou în Anglia, apoi în Finlanda, Olanda, R. F. Germania, Franţa, Iugoslavia, ţările scandinave, S.U.A., Australia şi Noua Zeelandă. În acelaşi timp, marele concern discografic britanic E.M.I. a încheiat cu ansamblul un contract de lungă durată, în baza căruia au şi fost realizate 10 discuri, printre care *Divertismente* de Mozart, *Simfoniile nr. 44—49* de Haydn, *Concertele brandenburgice* de Bach, *Sonate pentru orchestră* de Rossini, *Anotimpurile* de Vivaldi, *Serenada pentru coarde* de Ceaikovski, suita *Holberg* de Grieg, *Preludiile şi fuga* de Lutoslawski etc. Alte 12 discuri, printre care simfoniile de tinereţe de Mendelssohn-Bartholdy, serenade de Dvorak şi Suk etc. sînt contractate în continuare.

Am urmărit cu un deosebit interes concertul bucureştean al acestei formaţii, cu un palmares internaţional atît de bogat, realizat într-un timp atît de scurt. Aşteptările ne-au fost pe deplin confirmate, începînd cu piesa de debut a programului, *Preludii şi fugă* de Witold Lutoslawski. După cum o indică şi titlul, este vorba de mai multe preludii (7) la o fugă, concepute în aşa fel, încît niciunul nu este dus pînă la capăt, cu o concluzie clară, compozitorul preferînd să treacă dintr-un preludiu într-altul, ca şi cînd ar căuta cea mai potrivită cale de a se apropia de fugă şi n-ar găsi-o decît odată cu preludiul al şaptelea. Pe parcursul acestor căutări, Lutoslawski împrumută fiecărui preludiu un caracter specific, fie de culoare, fie de textură, de construcţie sau de tehnică. Astfel, unele preludii sînt melodioase, altele agresive, uneori apar note lungi, ţinute, alteori dim-

potrivă, note scurte, pentru ca ultimul preludiu să fie conceput în note scurte foarte rapide, cîntate în *forte*. Urmează apoi *Fuga*, pe 6 teme, care se amestecă între ele cîte două sau cîte trei, pentru ca în final să se suprapună toate șase. În același timp, tempoul cunoaște o accelerare treptată de la foarte rar la foarte rapid. Lucrarea, scrisă pentru 13 instrumente de coarde, toate soliste (4 viori prime, 3 viori secunde, 3 viole, 2 violonceli și 1 contrabas), prezintă particularitatea că ordinea executării celor 7 preludii este lăsată la latitudinea interpreților și că atît în preludii, cît și în fugă, există pasaje în care compozitorul prevede absența totală a indicațiilor dirijorale, deși chiar și în aceste pasaje toate notele sînt scrise în partitură. Noua compoziție a lui Lutoslawski, reprezentativă pentru direcțiile căutărilor sale de construire a unui discurs muzical riguros organizat, dar cu fragmente puternic contrastante în ce privește calitatea sonoră și dinamica interioară, a găsit în membrii Orchestrei poloneze de cameră și în dirijorul Jerzy Maksymiuk interpreți de elită, care s-au devotat prezentării lucrării în condiții de maximă eficiență.

Din restul programului, menționăm o execuție de mare vigoare și strălucire a Rondo-ului final din *Concertul pentru orchestră de coarde* de Paul Constantinescu și o interpretare viu colorată a *Anotimpurilor* de Vivaldi, solist fiind violonistul Jan Sanienda.

Edgar ELIAN

Liedul în muzica lui Brahms

Seara de recitaluri oferite de mezzosoprana Martha Kessler, sub titlul generic „Antologia artei vocale", a adus în cel de al XV-lea program muzica unui alt mare maestru, Johannes Brahms.

Selectarea lucrărilor ce trebuiau să ne prezinte marea personalitate a lui Brahms, caracteristicile creației sale, așa cum transpar ele din muzica vocală, a constituit o problemă pe care Martha Kessler a rezolvat-o cu mult succes. Astfel, dintr-un mare număr de lieduri, compuse pe parcursul întregii sale vieți, Brahms a fost reprezentat în acest recital cu cîteva opusuri de mare valoare, de la *Der Schmidt* (Fierarul), o miniatură ce trimite la cîntecul popular german, pînă la cele *Patru cîntece serioase (Vier ernste Gesänge)* op. 121, lucrare tîrzie, cu un caracter filosofic, în care problema vieții și a morții cunoaște o tălmăcire muzicală de o mare profunzime și frumusețe.

Programul oferit de Martha Kessler a alternat cronologia lucrărilor, începînd cu *Sapphische Odde* din *Cinci cîntece* op. 94.

Atmosfera caracteristică muzicii lui Brahms, arhitectonica sa sobră și expresia concentrată se remarcă în liedurile *Nicht mehr zu dier zu gehen (Să nu mai merg la tine)* pe versurile lui G. F. Daumer (1864), *Feldeinsamkeit (Singurătate în cîmpie)* pe versuri de Hermann Allmers (1877—1878), lirismul său reținut este vizibil în *Von ewiger Liebe (Despre iubire veșnică)*, scris în 1868 pe versurile lui Joseph Wenzig, în care folosește o temă dintr-o cantată nupțială scrisă cu zece ani înainte. *Mädhenlied (Cîntecul fetei)*, cu un text adaptat din italiană de Heyse, aduce o atmosferă de farmec și ingenuitate specifice oricărui cîntec de dragoste.

În încheierea recitalului am ascultat cîteva lucrări ce sînt mai rar cîntate : *Două duete pentru alto și bariton* op. 28, nr. 1 și 2, primul pe versuri de Eichendorff, celălat cu un vechi text german.

În cele din urmă, cele *Două lieduri pentru alto și violă obligată* op. 91 (1884), ce se numără printre cele mai expansive opusuri scrise de Brahms în ultimii ani ai vieții. Primul se remarcă prin spațialitatea și totodată gingășia liniei melodice, cel de-al doilea, *Wiegenlied*, se bazează pe melodia unui vechi colind, *Joseph, lieber Joseph mein* și aduce, prin împletirea armonioasă a vocii, pianului și violei, acea atmosferă de pace și liniște pe care o degajă cîntecul de leagăn.

Trecînd la latura interpretativă a acestei frumoase seri, remarcăm o dată în plus știința cu care Martha Kessler știe să-și aleagă partenerii. De această dată, rolul de „acompaniator" l-a avut distinsul pianist Valentin Gheorghiu.

O bună impresie ne-a lăsat baritonul Dan Zancu în cele *Două duete pentru alto și bariton*, posedînd o voce plăcută, frumos timbrată, cu unele tendințe vizibile îndreptate către operă, gen pe care îl servește cu mult succes.

Violistul George Popovici a adus, în cele *Două lieduri pentru alto și violă obligată*, prin calitatea și muzicalitatea deosebită a sa și a instrumentului său, o împlinire timbrală de mare frumusețe.

Despre Martha Kessler, aflată în deplină formă artistică, se poate afirma că fiecare nouă apariție a sa constituie un eveniment, un exemplu de dăruire profesională, în care darurile native se împletesc cu cunoștințe profunde, devenind pilde pentru cei mai tineri, care trebuie să știe că muzica necesită, ca oricare altă artă, multă trudă.

Așteptăm cu interes sporit următoarele recitaluri ale acestui ciclu de muzică vocală în care un loc important îl va ocupa muzica secolului XX, dînd astfel măsura unui artist de mare complexitate.

Mihaela NICULESCU

Concert „Hyperion"

„Hyperion", cînd s-a constituit acum trei ani, a vrut să răspundă unei cerințe pentru formarea publicului. Fiindcă există un public mai ales tînăr, care așteaptă de la muzică și altceva decît efemerul șlagăr, produs natural al civilizației de consum. Dar o bună parte din acești adresanți nu a fost îndeajuns alfabetizat muzical (comparînd cu nivelul la care li s-a deschis în școală accesul spre literatură). Oferta care urmărește deci să nu dezamăgească nu trebuie nici să descurajeze. Care să fie acea muzică ? Fiindcă mai există un gen, impresariat cu larg ecou, în anu-

mite cenacluri literare cu titulatura de „muzică tînără". Opțiunea exclusivă pentru acel gen ar îngusta considerabil imaginea a ceea ce este cultura autohtonă. În fapt acea „muzică tînără" e un transplant. Or, prin condiția ei europeană, muzica românească arată — e drept printr-o mai recentă lectură a propriei istorii — și o fascinantă evoluție în planul savant.

Culturile Occidentului și-au menținut vie istoria în concerte (acum și pe discuri repertoriul preclasic a luat proporțiile unei explozii) grație specialiștilor în scrieri vechi, de multe ori aceiași cu inițiatorii grupurilor care le cîntă transcrise și adaptate pentru propria formație, sau aceiași cu îngrijitorii edițiilor de opere.

O conștiință istorică a muzicii autohtone a lipsit la noi pînă recent. Purtător al tradiției era considerat numai folclorul. O excepție erau documentele Transilvaniei. Dar nici acelea cercetate sistematic ca un ansamblu cu caracteristici proprii, ci sporadic ca produse marginale ale modelelor occidentale, cu transcrieri mai puține la noi decît versiunile sub care circulă izvoarele muzicii din Transilvania în străinătate. Și despre muzica scrisă în Țara Moldovei din secolul 16 prima mențiune e datorată unui specialist bulgar, abia în 1953, 70 de ani după ce tot un străin pasionat al scrierilor secrete, semnalase și descrisese cu mare interes documente de la Putna. În fine originalitatea unei vechi școli românești este ipoteza argumentată și probată acum de cercetarea din țara noastră, și în fine transcrierea documentelor în notație modernă a luat un caracter sistematic.

Școala de la Putna e doar o insulă din arhipelagul originalei deveniri a muzicii savante românești. Iar lucrul cel mai important pentru a introduce această nouă perspectivă a muzicii noastre vechi în conștiința publicului a devenit concertul. Corul „Madrigal", condus de Marin Constantin a fost pionierul, muzica aceasta fiind de esență vocală. Lectura și adaptarea ei la instrumente i-ar da răspîndirea pe care o merită. În mediile cultivate astfel de adaptări sînt curente. Iată ce a început să facă „Hyperion" într-un mod sistematic. Dar nu muzica veche este obiectivul ultim al ansamblului condus de un compozitor situat în avangarda gîndirii muzicale (Iancu Dumitrescu). Dincolo de delectarea întreținută în jurul unor deveniri melodice de intens lirism, virtuozii ansamblului au pătruns în zona, adesea ascunsă, care deschide o perspectivă originală asupra muzicii românești, unde se poate cuprinde o continuitate cu multiple fațete. Surprinzător, o asemenea lectură, situată la izvoarele artei noastre savante, a întîlnerit tradiția. E impresionant să afli un autor român, dinaintea „descălecării". Asupra numelui lui Giobaskos Vlahos atrage atenția pentru prima oară o cercetare la Oxford în 1962. Vlahul acesta de pe la 1200 (posibil un Ivașcu) se regăsește și cu niște cîntări într-un manuscris relativ tîrziu (sec. XVIII) păstrat la Academia Română, dar cu certitudinea respectului față de original ce caracterizează scrierile muzicale bizantine. O asemenea muzică transcrisă de cercetători români și produsă în concert cu adaptarea cerută de schimbarea funcției sale și a interpretării la instrument are valoarea unui important pionierat, menit (în sfîrșit) să satisfacă interesul publicului pentru arta noastră medievală timpurie, cunoscută pînă acum numai prin ceea ce oferea în domeniul arhitecturii, al picturii, al podoabelor și al obiectelor de cult. Demersul trebuie legat și de grija pentru autenticitatea actului interpretativ. Isoanele, agogica și timbrările diverse ale melodiilor, supuse unei rațiuni de concert, au creat din acest punct de vedere un model posibil în spiritul cuvenit tradiției. Argumentul în favoarea acelui model a fost desigur harul și intuiția interpreților. Aurelian Octav Popa jucînd imprevizibil tonul clarinetului pe clar-obscur între filajele delicate ale sopranei de coloratură și gravul misterios cu bine cunoscuta sa priză asupra publicului ; Mihai Tănăsilă căutînd sunetul moale în ancia de fagot, dar tensiunile scărilor netemperate ; Mihai Sofonea și George Georgescu transpunînd pe coardele grave ale violei și violoncelului noblețea austeră a muzicii lui Dometian Valahul, compozitorul de la Putna. Două momente, vorbind de continuitatea culturii noastre, au sugerat în mod inspirat rădăcinile tradiției în ceea ce este mai nou în muzica noastră. O dată același contrabas, care dispersează în infinite direcții polifonice (timbrurile diverse fiind aici măști) o melodie urcînd în final pe culmile sublimului. În această compoziție a lui Lucian Meția nu, *Evolutio '73*, interpretarea lui Ștefan Thomas s-a întrecut pe sine. Melodia revela o neașteptată afinitate cu muzica lui Dometian de la Putna cu care contrabasistul a încheiat concertul demonstrînd o rară putere de concentrare a expresiei. Sugestia continuității artei savante românești s-a impus deci prin alăturare. Celălalt moment îndeplinea același serviciu într-un mod cu totul original. *Curcubee*, compoziție pe care Octavian Nemescu o recomandă a fi dispersată pe traiectul unui întreg concert, intervenea în această realizare ca cezuri de maximă tensiune expresivă (ansamblu, orgă, percuție, lumini) în discursul liniștit al aceluiași solist incomparabil, Aurelian Popa, din cîntarea lui Giobaskos. Opoziția, fără a afecta autenticitatea muzicii unuia sau a altuia o potența cu un efect dramatic absolut. Pentru tinerețea publicului, receptivă la ispitele muzicii ambientale „Hyperion" a oferit în primă audiție *Rota* de Corneliu Cezar. Sursele electronice și cele instrumentale de pe scenă conlucrau la prefigurarea unei naturi încîntătoare, unde prejudecata și aprehensiunea față de vreun gen sau altul al muzicii dispăruseră cu desăvîrșire. În fine, concertul ansamblului „Hyperion" dat în studioul mare al Radioteleviziunii, o manifestare exemplară prin înalta ținută a programului și a lecturii sale, avea să conțină și un moment de spectacol (în interiorul muzicii) : trei grupuri de percuție mînuite de trei percuționiști dispersați pe scenă (Constantin Petrescu, Olga Popov și Cristian Văleanu) punînd în valoare cu har virtuțile de forță și de culoare ale unei muzici căreia nu i se pot fixa îngrădiri de timp și de loc. Compoziția intitulată *Orion I* și *II* era semnată de conducătorul formației, Iancu Dumitrescu.

Radu STAN

Treptele afirmării artistice

Am avut de mai multe ori prilejul în ultimii cîțiva ani să-mi aștern impresiile despre Dana Borșan, unul dintre cele mai înzestrate talente pianistice ale generației sale. De fiecare dată am încercat să discern trăsăturile caracteristice ale personalității sale și să atrag atenția mai ales asupra cuceritoarei sale personalități artistice, în devenire. Ultimul său recital, cu un program Chopin — Prokofiev, a demonstrat din plin, cred, calitățile de care aminteam în cronicile anterioare. Îmi voi permite acum doar cîteva aprecieri de ordin mai general.

Dana Borșan este o pianistă cu multiple resurse, atît tehnice cît și muzicale. Ea lucrează temeinic, desigur, însă secretul atractivității manierei sale interpretative rezidă cu deosebire în puterea intuiției, în generozitatea și forța trăirilor ce sînt mai întîi ale firii și care apoi transpar cu întreaga lor fidelitate în muzica pe care o cîntă. Dificultatea ultimului recital consta în trecerea fără tranziție de la *Studiile, Nocturnele* și *Polonezele* de Chopin la limpiditatea mușcătoare sau uneori lirică a *Sarcasmelor* și la problematica *Sonatei a 7-a* de Prokofiev, chiar dacă se pot face destule asocieri și apropieri între cei doi mari compozitori-pianiști. Dana Borșan se pliază cu cea mai mare ușurință, cel puțin aparent, acestor contraste (la fel de bine ca și în Mozart, de exemplu, în care am ascultat-o mai demult) lăsînd însă să se vadă, subtil, un mod propriu, numai al ei, de a face muzică și care este determinat în cea mai mare parte de caracteristicile pe care le socoteam esențiale la începutul acestor aprecieri.

Este cazul, atunci cînd vorbim de reușita Danei Borșan, să amintim și de îndrumarea pe care o primește din partea unuia dintre remarcabilii pianiști-profesori, Gabriel Amiraș. Întîmplarea vine în sprijinul acestei afirmații — în aceeași săptămînă în care avea loc recitalul Danei Borșan, alți doi elevi ai săi, Cristian Beldi, cu orchestra Filarmonicii „George Enescu" în *Concertul nr. 24* de Mozart, și Andrei Deleanu cu orchestra simfonică a Radioteleviziunii, tot într-un concert de Mozart, dobîndeau un succes la fel de mare. Dana Borșan, Cristian Beldi, Andrei Deleanu — iată trei tineri interpreți cu care s-ar mîndri orice profesori, de la orice conservator din lume.

Ar fi trebuit să închei aici, din păcate nu pot să nu-mi exprim nedumerirea în fața faptului că o pianistă de talia Danei Borșan (printre altele laureată a importantului concurs de interpretare „Schumann"), nu reușește să cînte cu marile orchestre bucureștene, cu toate aprecierile de care se bucură. Să fie oare o scăpare de moment a organizatorilor vieții de concert ?

Dan SCURTULESCU

DIN ACTIVITATEA CERCULUI DE PRIETENI AI MUZICII AL ACADEMIEI MILITARE

Pe plan internațional există, în prezent, un interes aparte privind realizarea, prin mijloace variate, a unei educații muzicale care să se adreseze nu numai elevilor și studenților, ci și unor grupuri sociale cît mai diferite ca vîrstă și profesie.

La Congresul Societății Internaționale de Educație Muzicală de la Montreux (1976), tema generală a comunicărilor și referatelor a fost tocmai aceasta : „educație muzicală *permanentă* a individului în societatea de astăzi ; influența artei sunetelor asupra tuturor vîrstelor".

De la tribuna Congresului, delegați din multe țări au subliniat cu tărie și au insistat, îndeosebi, asupra *rolului formativ* al muzicii în determinarea caracterelor, această artă socotindu-se drept *dimensiune de prim ordin în educarea individului.* Totul pornea ca o reacție la ideea greșită de a o trata numai ca obiect de divertisment, cum, din păcate, se mai întîlnesc și la noi asemenea opinii.

Dar, ca să nu se rămînă doar la stadiul de idei, fără ca acestea să prindă viață, în unele țări s-a trecut la acțiuni organizate privind educația muzicală permanentă a individului, înființîndu-se academii piloți, discoteci ambulante pentru împrumut, programîndu-se concerte educative, emisiuni speciale de înțelegere a muzicii la posturile de radio și televiziune, etc.

Și în țara noastră există de mai mulți ani preocupări similare pentru formarea unui public cît mai larg care să se apropie și să înțeleagă mesajul muzical.

În această sferă de preocupări se înscrie și cercul de „prieteni ai muzicii" organizat de către Uniunea compozitorilor în colaborare cu Conservatorul „Ciprian Porumbescu" la Academia Militară a R. S. România.

Anul trecut (1978—1979) am programat conferențiari izolați, pe teme dorite de aceștia.

În anul acesta (1979—1980), la dorința expresă a studenților acestei Academii (ofițeri de toate gradele), am organizat un ciclu pe tema „Cum să înțelegem muzica", observînd că discuțiile pe teme muzicale izolate nu dau rezultatele scontate.

În acest sens, am apelat la sprijinul foarte prețios al asistentei Veturia Dimoftache de la Catedra pe

care o conduc, cadru didactic cu o pregătire muzicală și generală excelentă, deținînd un tact aparte în a expune — pe înțelesul audienților — problemele complexe pe care le pune muzica, artă abstractă prin definiție.

În primele cercuri, paralel cu referirile privind arta sunetelor, s-au prezentat opere literare și picturale de cea mai autentică valoare, însoțite de exemple muzicale adecvate stilului marilor epoci creatoare (Palestrina, Händel, Beethoven, Stravinski, Ravel, Enescu), cu imprimări pe bandă, realizate de laboratorul electro-acustic al Consevatorului.

Recent, în ciclul „Beethoven" exemplele pe bandă au fost înlocuite cu ascultarea „pe viu" a muzicii, organizîndu-se, cu sprijinul conducerii Conservatorului, un concert al orchestrei de studenți în sala „Enescu", prezentîndu-se un program cu : *Egmont, Concertul pentru vioară* (solistă studenta Mihaela Martin) și *Concertul pentru pian nr. 5* (solist studentul Cristian Beldi).

Întîlnirea cursanților Academiei Militare cu muzica vie a avut o reușită deplină, aceștia exprimîndu-și direct și pe loc — după concert — mulțumirea, prin cuvîntul lt. major Dules, responsabilul activității culturale al Academiei, un entuziast propagator al muzicii, poeziei, literaturii și teatrului în rîndurile ofițerilor.

Se poate conchide că, în pofida preocupărilor legate de profesiunea lor, studenții Academiei Militare au fost cîștigați și apropiați de frumusețile și forța de exprimare a muzicii.

În continuare, urmează a fi prezentată tema „Marile evenimente istorico-sociale ale patriei și muzica" cu care prilej vor colabora și membrii cercului de teatru cu recitări din poeziile lui Eminescu, Alecsandri, Bolintineanu etc.

În viitorul apropiat sîntem solicitați să-i inițiem în domeniul muzicii de operă (dramei muzicale), în care scop va trebui să apelăm la sprijinul Operei Române, Conservatorul nedispunînd în prezent de mijloacele necesare.

Victor GIULEANU

Vacanțe muzicale la Piatra Neamț

Într-un cadru natural plăcut, vară de vară, „Vacanțele muzicale la Piatra Neamț" constituie o remarcabilă manifestare artistică, un adevărat act de cultură. Colaborarea Conservatorului „G. Enescu" din Iași cu Comitetul de cultură și educație socialistă al Județului Neamț, o inimoasă și primitoare gazdă, înseamnă un moment important atît prin realizarea procesului de educație muzicală a publicului cît și prin integrarea învățămîntului în viața social-culturală și orientarea practicii de vară a studenților. Dar mai mult, „Vacanțele muzicale" nu rămîn singulare în peisajul cultural al județului Neamț ; ele se înscriu alături de alte manifestări organizate pe aceste pitorești meleaguri. Amintim, dintre cele muzicale, Stagiunea permanentă a Filarmonicii „Moldova" din Iași care și-a încheiat cea de-a XI-a ediție, Festivalul „Tineri dirijori", orașul Piatra Neamț găzduind cea de-a II-a ediție, ciclul de audiții : *Muzica și marile probleme ale existenței*, Festivalul-concurs de muzică ușoară „Florile Ceahlăului", dintre cele cu caracter folcloric : „Sărbătoarea muntelui Ceahlău", iar cu caracter evocator : „Sărbătoarea Războienilor", toate acestea, alături de cunoscutul „Festival al spectacolelor de teatru pentru tineret și copii", de Bienala de arte plastice „Lascăr Vorel", de Tabăra de sculptură a C.C. al U.T.C., de manifestarea literară „Sadoveniana" și de alte colocvii, stagiuni estivale, șezători literar-artistice organizate la Muzeul de artă, la Biblioteca județeană, la Teatrul tineretului, la Durău și Bălțătești sau la Casa memorială „Calistrat Hogaș".

Sub genericul *Petrodavae musici dies*, „Vacanțele muzicale", aflate la cea de-a IX-a ediție, desfășurată anul acesta între 30 iunie — 12 iulie, integrîndu-se armonios în tabloul Festivalului național al muncii și creației „Cîntarea României" și în atmosfera de sărbătorire a 2000 de ani de existență și continuitate pe teritoriul străvechii așezări geto-dacice Petrodava, astăzi municipiul Piatra Neamț, au cuprins un Festival muzical, Simpozionul *„Permanența și unitatea spirituală a poporului român, oglindite în creația muzicală românească contemporană"*, la care au participat compozitori și muzicologi din București, Cluj-Napoca și Iași, Simpozionul studențesc *„Aspecte stilistice ale muzicii românești contemporane"* cu participarea studenților de la cele trei Conservatoare din țară, Cursuri de măiestrie muzicală care au cuprins cursul de canto, condus de prof. univ. Ella Urmă de la Conservatorul din Iași, cursul de vioară și de muzică de cameră, condus de prof. dr. Friederich Haussegger din R.F.G., cursul de pian, condus de conf. Mircea Răducanu de la Conservatorul din Iași, Seminarul de compoziție condus de compozitorii Aurel Stroe și Vasile Herman, Seminarul de muzicologie condus de muzicologii dr. Gheorghe Ciobanu și dr. Vasile Tomescu, iar în final, Concursul de interpretare, creație muzicală și cercetare muzicologică deschis tuturor studenților participanți la „Vacanțele muzicale".

În cadrul Festivalului muzical au avut loc o serie de concerte susținute de cadre didactice și studenți ai Conservatorului din Iași. Ne-au reținut atenția cîteva concerte de înalt nivel artistic prezentate de formații ajunse deja la maturitate, capabile să apară pe orice scenă internațională. În acest sens Cvartetul

„Voces", format din Bujor Prelipceanu — vioara I, Anton Diaconu — vioara a II-a, Gheorghe Haag — violă, şi Dan Prelipceanu — violoncel, ne-a convins pe deplin în Concertul de muzică de cameră susţinut la Sala tapiseriilor a Muzeului de artă. Posesori ai tehnicii instrumentale desăvîrşite şi ai omogenităţii sonore de ansamblu, membrii Cvartetului „Voces" au abordat un program dificil pe care l-au realizat din toate punctele de vedere în mod strălucit. De la prezentarea în faţa publicului şi pînă la acordul final, ei ne-au lăst impresia unor muzicieni cu reale calităţi interpretative şi serioasă pregătire profesională. *Cvartetul op. 127 în Mi bemol* de Beethoven a prilejuit acea întîlnire neaşteptată a stărilor contrastante care a deschis o lume nouă în muzica universală, lucru sesizat, realizat şi transmis cu simţ artistic de Cvartetul „Voces". Dar simţul artistic a oferit şi transpunerea în sfera sublimului prin prezentarea *Cvartetului în Mi bemol op. 22* de George Enescu, moment de revelaţie interpretativă a zilelor muzicale de la Piatra Neamţ. Muzica lui Enescu, prin graiul instrumentelor cvartetului, ne-a copleşit din nou cu puterea ei expresivă, permiţînd totodată etalarea calităţilor de excepţie ale membrilor formaţiei.

Un alt moment important din Festival l-a constituit concertul susţinut de corala „Cantores Amicitiae" a Conservatorului „G. Enescu" din Iaşi, în aceeaşi frumoasă Sală a tapiseriilor. Repertoriul variat al corului, din care au fost selectate piese cu „mare priză la public", unele, am spune, chiar spectaculoase, vocile omogene ale membrilor formaţiei, precizia în cînt şi în pronunţie, realizarea unor nuanţe fine, toate acestea reunite pe fondul unei adeziuni totale la muzicile executate au însemnat elemente de prim ordin ce au concurat la reuşita spectacolului. Dirijorul Nicolae Gîscă s-a arătat a fi un excelent coordonator ce posedă mult temperament şi o serioasă pregătire. Lucrările oferite, unele adevărate bijuterii muzicale (ne referim la cele semnate de T. Jarda, S. Pautza, A. Pop precum şi la cîteva lucrări din folclorul popoarelor), iar altele, expresive cîntece de masă (semnate de V. Spătărelu şi C. Misievici), au reliefat muzicalitatea şi structura monolitică a formaţiei. Astfel, credem că în ierarhia corurilor din ţară „Cantores Amicitiae" tinde să cucerească primele locuri fiind favorizată de dăruirea şi pasiunea tinereţii.

Tot la Muzeul de artă, un alt cvartet de coarde, format din studenţii anului III de la Conservatorul „G. Enescu" din Iaşi, respectiv Doru Cepreagă — vioara I, Dumitru Dache — vioara a II-a, Doina Minea — violă, Maria Szilaggi — violoncel, ne-a lăsat impresia unei formaţii de mare viitor în muzica de cameră. Tălmăcirea *Cvartetului nr. 6* de Berger, a *Cvartetului op. 64 nr. 5* de Haydn şi a *Cvartetului op. 96* de Dvořak a fost un prilej de pătrundere în trei stiluri diferite, permiţînd astfel etalarea unei largi arii muzicale pe care o cuprind şi o stăpînesc interpreţii. Deşi încă în formare, membrii cvartetului prezintă calităţi muzicale remarcabile, atît individuale cît şi de ansamblu. Aşteptăm cu interes apariţia lor pe scenele bucureştene cît şi intrarea pe arena internaţională !

Concertul simfonic susţinut de Orchestra de studenţi a Conservatorului „G. Enescu" din Iaşi dirijată de Sabin Pautza, în sala Teatrului tineretului, a oferit publicului meloman din Piatra Neamţ — obiectiv, interesat şi educat în arta muzicală — tot muzici aparţinînd unor stiluri diferite. Programul, compus din *Izvoade I* de Anton Zeman, *Concertul pentru pian şi orchestră în Si bemol major* de Mozart — solistă Mihaela Constantin, *„Ma mère l'oye"* de Ravel şi *Suita pentru orchestră* de Strawinsky, a culminat cu ultima lucrare, în care Sabin Pautza a găsit expresia cea mai potrivită pentru a reda „limbajul metamuzical" al lui Strawinsky din această lucrare, reliefînd totodată calităţile instrumentiştilor din orchestră, viitorii membri ai Filarmonicilor.

La Biblioteca judeţeană s-au desfăşurat recitalurile instrumentale. Interpreţii, studenţi ai Conservatorului „G. Enescu" din Iaşi, au susţinut programe interesante, poate uneori prea dificile pentru nivelul lor de pregătire, dar important este faptul că această latură, care a acţionat puţin defavorabil, nu le-a umbrit dăruirea şi temperamentul. Dintre aceştia evidenţiem recitalul de pian susţinut de Venera Anghel avînd în program lucrări de Chopin. Pianista posedă calităţi reale dintre care desprindem o sensibilitate aparte.

Un moment deosebit l-a constituit organizarea tot la Biblioteca judeţeană a unui Concert — dezbatere cu lucrări de tineri compozitori, studenţi la Conservatorul „G. Enescu" din Iaşi, la clasa de compoziţie al cărei îndrumător este compozitorul Vasile Spătărelu. Programul fiind omogen (compus din lieduri) a dat posibilitatea unei judecăţi atît comparative cît şi de valoare lăsînd să se întrevadă noi speranţe în componistică. Citäm numele tinerilor creatori : Luminiţa Adam, Daniela Mitu, Ioana Adam, Ion Baciu, toţi din anul I şi Romeo Cozma din anul al III-lea. Dintre aceştia s-au detaşat Romeo Cozma (cu liedul *Alcor*), Daniela Mitu şi Ioana Adam.

Am afirmat că unele formaţii sînt capabile să se situeze la nivel internaţional (cum este cazul Cvartetului „Voces") ; asemenea se poate spune şi despre Seminarul de compoziţie şi cel de muzicologie. Problema interferenţei muzicilor europene cu cele extraeuropene, prezentarea sistemelor muzicale extraeuropene, respectiv cel indian, chinezesc şi tibetan, problema scărilor muzicale netemperate, implicit problema microintervalelor şi a folosirii lor în ideea lărgirii limbajului muzical, semantica intervalelor şi implicaţiile în semantica muzicală, problema operei şi a supravieţuirii ei astăzi, totul culminînd cu analiza operei *Orestia II*, au fost momente de înălţare spirituală oferite de compozitorul Aurel Stroe studenţilor participanţi la acest seminar de compoziţie. O prezentare de talie internaţională care credem că ar trebui organizată la acest nivel !

De asemenea, tot în cadrul seminarului de compoziţie, Vasile Herman, abordînd tematica formelor muzicale, s-a oprit la ideea implicaţiilor formelor vechi în muzica actuală printr-o prezentare a evoluţiei acestora şi analize pe lucrări personale. Astfel am putut fi martori la o analiză a *Cvartetului de coarde nr. 2 „Refrene"*, a lucrării *Sinfonii şi Fantezii* pentru 7 instrumente de suflat, pian şi percuţie şi a *Sinfoniei* structurată în 7 ipostaze.

Seminarul de muzicologie a însemnat aceeaşi revelaţie. Prezentarea stilurilor din muzica bizantină a constituit un tratat nescris de mare informare şi trimiteri documentate pe care muzicologul Gheorghe Ciobanu l-a susţinut în mod remarcabil. Aşteptăm cu interes apariţia acestor probleme sub forma scrisă ! Pe aceeaşi cercetare amănunţită, am putea afirma, chiar pe un „torent informaţional", s-a bazat prelegerea expusă de muzicologul Vasile Tomescu. Cercetarea viza aspectele cele mai îndepărtate ale formelor de manifestare muzicală de pe teritoriul patriei, atestate prin documente ori descoperite prin deducţii rezultate în urma unor asociaţii cu alte culturi vecine sau influente. Prelegerea, avînd ca titlu : *Prezenţa culturii muzicale în cadrul vechii civilizaţii pe teritoriul patriei noastre* a venit să întregească ideea existenţei şi a continuităţii neamului, reconstituind totodată trecutul îndepărtat al muzicii de pe aceste meleaguri.

Este important de menţionat că la sfîrşitul „Vacanţelor muzicale" au fost acordate premiile ediţiei, în urma Concursului de interpretare, creaţie şi cercetare muzicologică. Publicăm lista laureaţilor concursului : Interpretare — (au participat doar studenţii de la Conservatorul din Iaşi). Pian : premiul I — Venera Anghel ; premiul al III-lea — Silvia Savu şi Iulian Trofin ; menţiuni — Zita Kadar şi Liseta Harabagiu. Vioară : I — Doru Cepreagă ; Muzică de cameră : I — Cvartetul de coarde al studenţilor din anul al III-lea. Canto : I — Viorica Popa ; II — Mihaela Vasilache. Premiul special al Conservatorului din Iaşi pentru cea mai bună interpretare a unei lucrări din creaţia românească : Ada Bolocan. Compoziţie : I — Cristina Nemeş Bota şi Romeo Cozma ; II — Daniela Mitu şi III — Sorin Oancea. Muzicologie : III — Ana Moldovan ; menţiuni : Mariana Frăţilă şi Petre Vârlan.

Se cuvine ca în finalul acestei succinte informări despre „Vacanţele muzicale la Piatra Neamţ" să amintim numele cîtorva din inimoşii organizatori : compozitorii Vasile Spătărelu, Viorel Munteanu şi Cristian Misievici — cadre didactice la Conservatorul „G. Enescu" din Iaşi precum şi George Podani — inspector cu probleme de artă la Comitetul de Cultură şi Educaţie Socialistă al Judeţului Neamţ. Le urăm ca la ediţia a X-a să poată organiza o manifestare mai amplă, de nivel internaţional, deoarece asemenea iniţiative merită toată atenţia şi lauda.

Horia ŞURIANU

Vorona 1980—un fructuos dialog între artiştii amatori şi muzicieni

Consecvent în perpetuarea unor iniţiative cu largi ecouri în viaţa culturală a capitalei şi în mod deosebit a unor localităţi din ţară, Colegiul criticilor muzicali de pe lîngă Asociaţia Oamenilor din Instituţiile Teatrale şi Muzicale, înscriindu-şi în decurs de numai un an manifestări şi ateliere dezbatere, realizează prin cea mai recentă manifestare, intitulată „Vorona 1980", aflată la cea de a II-a ediţie, un autentic şi fructuos dialog între critici şi muzicologi bucureşteni şi artiştii amatori ai localităţilor botoşănene.

Manifestarea din acest an avea să se desfăşoare într-un cadru special. Unul din satele comunei Vorona, Icuşeni, îşi serba 500 de ani de atestare documentară, prilej cu care gama de acţiuni cultural-educative a fost deosebit de bogată : „Întîlnirea fiilor satului", completată cu sesiunea de comunicări intitulată „Contribuţia fiilor Icuşenilor la progresul material şi spiritual al satelor", apoi o adunare populară urmată de un spectacol cu participarea celor mai valoroase formaţii artistice de amatori laureate ale Festivalului naţional „Cîntarea României".

Şi astfel, muzicologii, compozitorii şi criticii Eugen Pricope, Gheorghe Firca, Mihai Moldovan, George Draga, Smaranda Oţeanu, Dumitru Avakian şi Ştefan Cărăpănceanu, au avut revelaţia unei întîlniri cu artişti amatori ale căror preocupări principale erau de a prezenta la un nivel artistic apreciabil nestemate folclorice locale.

Modul în care erau structurate orchestrele : mici tarafuri ţărăneşti formate din tilincă, cobză, vioară şi contrabas, cum a fost cazul formaţiei condusă de Constantin Lupu, formaţii de cobzari ca cea din Vlădeni Deal, formaţii de fluieraşi ca cea din Bălueşeni ne-au demonstrat că în această zonă geografică există preocupări şi reuşite în găsirea unor forme şi formule de îmbinare a autenticului, transpus din procesul de făurire în cel scenic.

Făuritori ai propriilor instrumente, din lemn de tei selecţionat cu migală şi armonizate cu măiestrie, cobzarii din Vlădeni nu s-au dovedit mai prejos nici în a-şi mînui aceste „unelte" cu care dau viaţă sensibilităţii spirituale de pe meleagurile botoşănene.

Disponibilităţile cu care rapsodul Gheorghe Dascălu avea să cînte, să joace, să „strige" şi să spună snoave au făcut din acesta şi din modul în care s-a prezentat un model de om al zilelor noastre, din a cărui sensibilitate răzbat pînă la noi ecouri de baladă.

Martori la această autentică paradă a portului, cîntului şi jocului am mai avut prilejul să cunoaştem şi alte faţete ale preocupărilor artistice de pe meleaguri moldovene şi prin intermediul altor formaţii : Orchestra de muzică populară a clubului „23 August", grupul vocal „Haiducii" din Botoşani, grupul vocal de fete „Cimbrişorul" din Dorohoi, grupul vocal de fete al Căminului cultural Unteni, formaţia de viori a Şcolii generale Corni, Fanfara Consiliului Unic Agroindustrial Vorona, Taraful Căminului cultural Vorona, ş.a.

Căutînd să pătrundem în gîndurile şi frămîntările acestor oameni, am reuşit să descoperim şi să ne convingem că procesul de înnobilare scenică al creaţiei populare, făcut cu grijă şi atenţie, nu alterează ceea ce ne este cel mai drag şi ceea ce ne atestă cel mai bine pe aceste meleaguri : folclorul cu toate implicaţiile şi formele lui de existenţă milenară.

Ştefan CĂRĂPĂNCEANU

Muzica și matematica
Simpozion Reghin 1980

Cu prilejul inaugurării oficiale a noii secții de instrumente muzicale din cadrul Întreprinderii de Prelucrare a Lemnului s-a organizat la Reghin, la 18 aprilie 1980, simpozionul : „Muzica și matematica", la care au fost inivitați să participe peste 200 de persoane, oameni de știință și cultură din Capitală, din Județul Mureș, ca și din alte localități ale patriei noastre.

Principalele instituții organizatoare : Societatea de Științe Matematice și Societatea Profesorilor de muzică și desen, sprijinite de Inspectoratul Școlar al Județului Mureș, de Comitetul de cultură și artă, precum și de gazdă : I.P.L. Reghin, au reușit să facă din această reușită acțiune o premieră națională fiind un omagiu solemn adus constructorilor de instrumente muzicale mult apreciate în țară cît și peste hotare.

Urmărite cu viu interes comunicările : *„Modelarea matematică în muzică"* — referent academician Nicolae Teodorescu, *„Unele modele matematice în muzică"* — referent prof. ing. Dumitru Ogrezeanu, *„Aspecte ale corelației între matematică și muzică"* — referent prof. Ruxandra Enescu, bazate pe o amplă bibliografie de specialitate, au adus contribuții personale deosebit de prețioase în explicarea fenomenului muzical. Acestor materiale deschizătoare de drumuri noi în cercetarea esenței artei sunetelor, li s-au adăugat referatele : *„Principii matematice aplicate în construirea instrumentelor muzicade cu coarde și arcuș la I.P.L. Reghin* — referent prof. univ. Ion Delu, *Implicații matematice în semiografia muzicală* (sistem absolut de notație muzicală) — prof. Alexandru Russin, *„Principii de pianistică și gîndire matematică"* — referent prof. Camelia Pavlenco, *„Principiul corelării obiectelor de învățămînt și actualitatea lui permanentă în procesul de educație și instruire a elevului"* — prof. Anton Scornea, *„Relații matematice în construirea viorii"* — prof. Nicolae Mușat. Rod al unor cercetări îndelungate și laborioase comunicările de mai sus au abordat la un nivel elevat și original latura practică în diferite domenii a penetrației gîndirii matematice în muzică.

Concluziile desprinse din lucrările simpozionului vor trebui să dobîndească semnificații majore atît în fenomenul artistic în sine, în creația muzicală ca atare, în analiza ei muzicologică, științifică, cît și practic, în construirea de instrumente muzicale, bazată tot mai mult pe știința contemporană, pe cuceririle matematicii și fizicii, ale tehnicii care le oferă aparate moderne de testare a calităților acustice în vederea afirmării și impunerii lor continue la nivelul tehnicii mondiale.

Cum a fost și firesc, fiind vorba în principal de muzică, instituții și formații locale din Reghin, Tîrgu-Mureș și Cluj și-au adus concursul în încheierea simpozionului, susținînd bogate programe artistice, pe scena Casei de cultură, urmărite de un numeros și receptiv public la comorile artei universale și românești. Un interes deosebit l-a stîrnit Concertul prezentat de Ansamblul Cameral „Vioda" al Sindicatului învățămînt și cultură din municipiul Cluj-Napoca condus de conf. univ. Enea Borza (prezentatorul formației și pieselor). Au fost audiate, în transcripție pentru viode, lucrări de Sabin Drăgoi, Vitali, Vivaldi, Corelli, Händel. La un nivel artistic înalt au fost tălmăcite lucrări de Zeno Vancea și George Enescu de Cvartetul Filarmonicii de Stat din Tîrgu-Mureș. În încheierea concertului s-au produs două formații de elevi, dovedind reale posibilități artistice, în prezentarea unor lucrări pretențioase aparținînd lui Haydn, Corelli, Schubert ș.a. ; este vorba de trioul de coarde al Liceului pedagogic din Tîrgu-Mureș și de Orchestra de elevi a secției de muzică de la Școala gen. nr. 5 Reghin dirijată de prof. Ion Buta.

Lucrărilor simpozionului le-au urmat, a doua zi la Tîrgu-Mureș, două manifestări pe specialități : muzică și matematică, antrenînd cadre didactice din oraș și din localitățile învecinate. Sub titlul generic : *„Cîntecul pentru copii — Mijloc de educație estetică și patriotică"* s-a desfășurat sub conducerea prof. Anton Scornea, membru al Biroului Societății profesorilor de muzică și desen o interesantă consfătuire cu caracter metodic, practic. Ansamblul Cameral „Vioda" și-a dat concursul interpretînd un variat program de cîntece pentru copii, în armonizarea și transcrierea pentru viode a prof. Maria Timaru.

Paralel cu această consfătuire muzicală în Amfiteatrul Liceului M.I.U. a avut loc cealaltă consfătuire cu profesorii de matematici, sub forma unui simpozion intitulat : *„Logica Matematică în învățămîntul gimnazial și liceal"*. Academicianul Nicolae Teodorescu a prezentat comunicarea : *„Logica matematică în metodologia predării matematicii"*, iar prof. Dumitru Ogrezeanu : *„Rolul logicii matematice în învățămîntul liceal"*.

Deplinul succes al lucrărilor Simpozionului „Muzica și matematica", asigurat de o excelentă organizare, cît și prin valoroasele comunicări susținute de specialiști de înaltă pregătire, programele artistice la un nivel ce onorează formațiile participante au reușit să facă pentru două zile din Reghin un adevărat oraș muzical al patriei noastre.

Mergînd pe linia unor astfel de manifestări în colaborare și permanentizîndu-le s-ar aduce noi străluciri științei, culturii și artei românești.

Silvian GEORGESCU

Recenzii

„L'originalité de la musique roumaine" de Carmen Petra Basacopol

În ultimele două decenii, muzicologia românească s-a distins printr-o seamă de volume în care măiestria analizei, adesea un revers al celei componistice, prin care se recomandă mulți dintre autori, statuează un model de profesionalism, de rigoare și minuțiozitate ce se răsfrînge în beneficiul portretului stilistic a numeroase opere, genuri sau epoci din istoria artei muzicale. Compozitoarea Carmen Petra Basacopol, distinsă profesoară la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" ar fi putut să aspire la îmbogățirea, printr-un asemenea mod de a-și pune în valoare cunoștințele, patrimoniului muzicologiei. Cu toate acestea, referirile la lucrări camerale și scenice de Enescu, Jora, Paul Constantinescu constituie în volum doar o parte a preocupărilor și anume a pledoariei pentru originalitatea muzicii noastre oferită în primul rînd cititorului străin. Pentru cel autohton ea ar fi riscat să pară unilaterală, ținînd seama de bogăția argumentelor componistice intervenite de la dispariția autorilor citați pînă în zilele noastre. Dar, „afinitățile elective" ale autoarei sînt la rîndul lor adînc motivate. Dacă se admite că Enescu apare în vastul cîmp al originalității muzicii noastre ca o „fundamentală" din care se desfac numeroasele arborescențe ce o timbrează, atunci fără îndoială că Jora și Paul Constantinescu alcătuiesc primele lui „armonice". Făcînd parte ea însăși din complicata genealogie spirituală post-enesciană și privind cu venerație spre marele predecesor, autoarea întîlnește inevitabil fizionomia atît de individualizată a operei celor doi muzicieni care nu sînt alții decît proprii săi maeștri ! Astfel, imboldul profilării ca un motto a triadei ce alcătuiește un acord major în tonalitatea originală a muzicii noastre se naște aproape de la sine, prezența lui tinzînd să simbolizeze însăși instaurarea acesteia ; tendință ce reiese și din formularea la modul general a titlurilor ce delimitează marile secțiuni ale lucrării.

Lăsînd la o parte însă considerațiile de ordin metodic, vom spune că forța de convingere a lucrării — concepută ca teză — rezidă nu într-o modalitate „doctorală" de expunere a argumentelor extrase din partituri ci în conexiunile cu fondul de reflexii prin care se schițează premisele originalității. Este printre rarele lucrări de analiză apărute la noi în care exemplele nu urmăresc să demonstreze doar infailibila dezvoltare a vreunui nucleu generator identificat sub multiplele sale metamorfoze ci mai degrabă reflexele unor invarianți ai etosului. Și dacă „spațiul mioritic", sentimentul dorului, sînt atribute puse în evidență de trăsăturile culturii românești în totalitatea ei, nu-i mai puțin adevărat că ironia, pitorescul, umorul emanate de unele opere și de temperamentul autorilor lor subliniază din perspectiva artei muzicale nuanțe particulare ce îmbogățesc portretul spiritual al culturii noastre. Există, cu alte cuvinte, tendința nepreținută de a urmări sferele motivației dincolo de litera partiturii și chiar de creația muzicală propriu-zisă pînă la dezvăluirea rețelelor de „metafore obsedante" — cum scrie criticul Charles Mauron — ce străbat în subteran conștiința creatoare a unui artist, a unei epoci, a unui popor.

Un stimulent în tentativa de a conecta creația artistică și stilurile reprezentative la valori de natură extraestetică se găsește chiar la autorul *Spațiului mioritic*, omagiat în introducere. Relevînd obîrșia anestetică a stilurilor și „a năzuințelor formative", marele Blaga afirma că acestea „precizează ceea ce am numit atitudini în fața vieții și a lumii", în centrul lor aflîndu-se întotdeauna „o valoare fundamentală pe care o realizează în materialul plastic al simțurilor". „Analizînd curentele de artă după aceste valori formative — scria el — vom întrezări și legăturile ascunse ale artei cu celelalte manifestări posibile ale conștiinței creatoare".

Astfel, reușita lucrării se dezvăluie tocmai din felul de a face manifeste prin analogii firele ce leagă creațiile muzicale alese în mod inspirat și montajul introductiv din care imaginația poetică a autoarei face un spațiu reverberant unde se interferează evocări istorice, stări de spirit și reprezentări concrete, tot ceea ce poate înflăcăra cugetul pentru a-și apropia aceste emanații chintesențiale ale culturii unui popor. Am spus chiar că evocarea — prin triada amintită — a unui episod romantic al muzicii noastre capătă ea însăși valențe de acest fel prin tensiunea metaforică ce se creează la tot pasul între crîmpeiele de muzică și intenția expresivă ce susține opera, între aceasta din urmă și ideile programatice enunțate introductiv.

Enescu, Jora, Paul Constantinescu dobîndesc dimensiunea unor adevărate mituri pentru conștiința muzicală românească a anilor postbelici nu numai prin prestigiul personalității lor dar și datorită distilării originale a acestor leit-motive culturale, devenite sacre ; revelarea esențialului, din ambele lor planuri de existență — pur reflexiv și concret muzical — ca în lucrarea de mai sus, trebuie să se transforme într-o misiune de permanență a muzicologiei noastre.

Alexandru LEAHU

Lucrări de muzicologie — Conservatorul „G. Dima" Cluj — Napoca

Un alt număr dublu din seria „Lucrări de muzicologie" editat sub egida Conservatorului „G. Dima" din Cluj-Napoca — (redactori lect. Dan Voiculescu și asist. Mircea Bejinariu) se adaugă celor precedente publicînd un număr de 24 de lucrări științifice realizate de către cadrele didactice ale Conservatorului în perioada 1974—1975.

Primul studiu, semnat de Romeo Ghircoiașiu, se referă la etapele de dezvoltare ale muzicologiei ca

știință și la importanța deosebită pe care o are aplicarea metodei istorice în această evoluție. *Muzicologia și metoda istorică* este titlul lucrării în care una dintre principalele afirmații subliniază faptul că „...adoptarea metodei istorice a condus la inevitabila constatare, hotărîtoare pentru dezvoltarea muzicologiei, potrivit căreia, arta muzicală — fenomen uman și social —este în strînsă corelație cu o multitudine de fenomene ale vieții, pe care ea le reflectă prin mijloacele ce-i sînt proprii". (pag. 12).

Afirmîndu-și din primele rînduri intenția — aceea de a studia noțiunea de *cultură* numai sub aspectul legăturii sale sintactice cu noțiunea de *masă*, iar pe aceasta numai în legăturile sale sintactice cu noțiunea de cultură — Gh. Bretter în lucrarea *Dilema unei definiții: conceptul de cultură de masă* actualizînd problematica propusă accentuează realitatea „trecerii ideii clasice de cultură în ideea informațională" comentînd și analizînd noile implicații obiective ale fenomenului.

Antinomiile estetice ale lui Adorno în lumina rezultatelor școlii sociologice de la Frankfurt este titlul studiul semnat de Ștefan Angi, în care esteticianul, convins de importanța cercetărilor realizate în perioada inter- și postbelică de Horkheimer, Adorno, Benjamin sau Marcuse — cercetări ce vizează cu precădere relația artă/societate — subliniază valabilitatea abordării fenomenelor artistice contemporane prin prisma relațiilor sociale.

În *Primele lucrări didactice autohtone dedicate pianului în țările române* muzicologul Rodica Oană-Pop prezintă și analizează primele trei metode de pian folosite în țările române; este vorba de manualele lui Martin Schneider — Brașov 1803, Wenzel Ruziczka — București 1819 și Philipp Caudella — Sibiu 1823. Tot de un istoric al învățămîntului, de astă dată cu referire directă la catedrele Conservatorului clujean, se ocupă Enea Borza în *Primul deceniu de activitate al catedrei de pian de la Conservatorul de muzică și artă dramatică din Cluj — 1919/1929* și Lucia Hăngănuț-Vătășanu în comunicarea *Mezzo-soprana Lya Pop-Popovici, cîntăreață și profesoară.*

O atenție aparte, prin ineditul temei propuse și seriozitatea realizării, cere lucrarea lui Hans Peter Türk *Reconstituirea Concertului pentru pian și orchestră de Paul Richter.* Purtînd indicația de op. 58. Concertul în si minor pentru pian și orchestră de compozitorul Paul Richter — primă audiție la Brașov în 1922, solist Adolf Weiss — a fost pierdut. Din cîteva știme rămase și pe baza unei partituri de primă variantă, Hans Peter Türk încearcă o reconstituire a unei lucrări ce ar putea împlini repertoriul concertistic autohton.

În număr de patru sînt studiile ce tratează probleme de armonie muzicală. O viziune de sinteză asupra problemei realizează Valentin Timaru în *O evoluție a organizării sonore din prima jumătate a secolului XX.* Și tot evoluția armoniei, de astă dată pornind de la originea greacă a cuvîntului și urmărind în timp metamorfozarea, concentrarea și concretizarea noțiunii pînă la accepțiunea ei de astăzi, cu implicațiile specifice — paralelismul conștient al celor două sisteme armonice, cel gravitațional și cel geometric — urmărește Terenyi Ede, în *Armonia — factor determinant al evoluției culturii muzicale europene.* Ultimele două studii din această categorie vizează problematici mai concentrate, analize de amănunt, fie că este vorba de lucrarea lui Peter Vermesy *Repercusiuni armonice ale flexei de încheiere a monodiei medievale asupra muzicii polifonice medievale* sau de cea semnată de Dan Voiculescu, *Asupra acordului de septimă în creația lui Palestrina.*

Studiul lui Vasile Herman *Etape ale organizării ciclice în sonatele pentru pian de Mozart* unde, după cum afirmă autorul: „...se încearcă o trecere în revistă a procedeelor caracteristice prin care Mozart obține coeziunea motivico-tematică în interiorul părților cît și în ansamblul mișcărilor componente ale sonatelor sale pentru pian" (pag. 178) se remarcă atît ca cercetare muzicologică în domeniul formelor muzicale cît și ca analiză a unor detalii de majoră importanță în interpretarea artistică.

Folclorul muzical românesc, ca obiect de cercetare sau ca prim material de lucru în creația muzicală cultă — iată un subiect ce reunește în jurul său nu mai puțin de cinci lucrări. Trei dintre aceste lucrări sînt de profundă specialitate,, ele fiind semnate de nume de opinie, în folcloristica românească. Ne referim la Traian Mîrza, Ileana Szenik și Gh. Petrescu cu studiile *Ritmul vocal acomodat pașilor din mersul ceremonios, un tip distinct al ritmicii populare românești, Tipologia melodică folclorică în lumina variabilității și stabilității. Modelarea profilului în rîndul melodic* și *Elemente generale de lingvistică muzicală în folclorul bihorean, Cîntecul propriu-zis.* De o deosebită valoare apreciem a fi materialul muzical anexat fiecărui studiu.

De celebra *Mioriță* s-au apropiat, din direcții diferite, C-tin Râpă în *Reflecții la MIORIȚA de Paul Constantinescu — analiza materialului muzical folosit, referiri la arhitectura și intenția estetică a poemului* — și Ioan R. Nicola în *Balada MIORIȚA în secuime* — un comentariu dublat de analiza în paralel a două variante de „Mioriță", una în limba română și a doua în maghiară, ce conduce la concluzii valoroase referitoare la caracteristicile interferențelor româno-maghiare.

Îmbunătățiri metodologice în predarea pianului respectiv a viorii propun Voichița Tiniș prin *Raționalizarea procesului de memorare în studiul pianistic,* Ninuca Oșanu-Pop în *Probleme ale receptării notației muzicale utilizate în repertoriul pianistic* și Nagy Istvan în *Rolul filmului în pedagogia viorii.* Interesante aspecte dezvăluie prin rezultatele unei atente și îndelungate activități de cercetare Rodica Ciurea în *Muzicoterapia — o ipostază insuficient valorificată a muzicii,* Andrei Benkö în lucrarea *Din aspectele presei muzicale clujene în perioada interbelică. Principalele genuri ale presei muzicale locale,* Mircea Bejinariu în *Coordonate ale publicului român contemporan* și, în colaborare, Serafim Cristescu și Eugen Țigărea prin prezentarea unui nou instrument electronic de percuție — secofonul.

Volumul de *LUCRĂRI DE MUZICOLOGIE* — număr dublu 8—9, redactor Dan Voiculescu — cu-

prinde studii prezentate la simpozionul de muzicologie al cadrelor didactice de la Conservatorul „G. Dima" (octombrie 1972) precum și alte comunicări susținute în anii 1972—73. Lucrările, în număr de 27, axate pe o problematică complexă, sînt semnate de personalități de seamă ale vieții muzicale clujene, precum și din București și Tîrgu-Mureș.

Abordarea științei muzicologiei din perspectivă interdisciplinară este unul dintre cele mai discutate subiecte. În studiul *Clasificarea științelor muzicale și unele probleme de obiect și metodă*, Romeo Ghircoiașiu analizează stadiul actual al muzicologiei, ca știință obligată de covîrșitoarea explozie informațională la multiple și specializate ramificări. Dar, aprofundarea analitică a fenomenului muzical cere imperios, în condițiile actuale, stabilirea de relații interdisciplinare evidente. Căci „...toate disciplinele muzicale trebuie să asigure o maximă *specializare* a cercetării dar și o neîncetată integrare în *tot*". (pag. 15).

De conținutul noțiunii de „multidisciplinar" sau „interdisciplinar" se ocupă și G. Bretter în *Contribuții la definirea conceptului de interdisciplinar*. Pentru ca, definind estetica drept „rezultat atipic al cercetărilor interdisciplinare" (pag. 31). S. Angi să concentreze în paginile lucrării *Estetica în lumina cercetărilor interdisciplinare* suportul teoretic al afirmației sale.

Arta ca limbaj este domeniul deosebit de vast în care au expus rezultatele unor laborioase cercetări R. Ciurea — *Cu privire la relația dintre limbajul muzical și cel psihologic*, Gh. Firca — *Structură și structuralism în cercetarea muzicală*, și Gh. Petrescu — *Muzica în perspectiva cercetării lingvistice*.

Noi aspecte ale problemei conținut-formă dezvăluie Șt. Niculescu în lucrarea *Reflecții asupra conceptelor de conținut și formă în muzică*. Preluînd ideea, de astă dată concentrată asupra analizei formei, V. Herman își propune în studiul *Simbolizarea logică în determinarea formelor strofice* ca, apelînd la tipuri de simbolizare grafică folosite în teoria mulțimilor și logica simbolică, să realizeze „...stabilirea unei modalități de analiză a formelor muzicale strofice, care, operînd cu anumite semne convenționale, să permită determinarea cît mai exactă a modului de constituire și îmbinare a diferitelor părți componente ale arhitecturii sonore". (pag. 95).

Convins fiind că orice lucrare muzicală de valoare permite o oarecare distribuire logică a materialului sonor utilizat, mai mult — că însuși stilul se manifestă prin această distribuire logică (premeditată sau intuită) N. Szalay și-a început cercetările de analiză muzicală cu metode matematice și cibernetice în cadrul Laboratorului de cercetare interdisciplinară ce funcționează pe lîngă Institutul de calcul al Filialei Academiei RSR din Cluj-Napoca. Lucrarea sa, *Metoda statistică de cercetare a stilurilor muzicale*, cuprinde cîteva din rezultatele concrete ale acestor cercetări.

Că „...organizarea unui anumit strat al compoziției moderne apelează frecvent la elemente constructive de certă proveniență structuralistă" și că acest fenomen care „...se petrece simultan cu abolirea în mare măsură a granițelor tradiționale dintre conceptele melodic, armonic și polifonic marchează un moment de confluență a lor și o nouă aplecare a balanței către polifonie" (pag. 126) demonstrează D. Voiculescu în comunicarea *Structuralismul și polifonia*.

În acest nou volum de *Lucrări de muzicologie*, patru studii se ocupă de probleme de armonie și analiză muzicală. În *Sisteme de intonație*, V. Timaru face un concentrat istoric al fenomenului. Analiza „cvintei mozartiene" este principalul obiect al cercetării efectuate de H. P. Türk. Rezultatele sale sînt sistematizate în lucrarea *Cvintele la Mozart*. În urma unei analize minuțioase și de lungă durată, E. Terenyi comunică o parte din concluziile sale referitoare la partitura *Simfoniei de cameră* de George Enescu, în studiul *Lumea armonică a Simfoniei de cameră de George Enescu*. Iar în *Unele observații legate de melodica bartókiană bazată pe muzica populară românească*, A. Benkö demonstrează cu trimiteri directe profunda influență pe care folclorul românesc a avut-o asupra compozitorului maghiar.

Prețioase contribuții la completarea istoriei muzicii românești aduc R. Oană-Pop în *Culegerile folclorice din prima jumătate a secolului XIX și rolul lor la începuturile creației pianistice românești*, E. Borza în *Creația pianistică a lui Eduard Caudella* și B. Dânșorean în *Critica muzicală românească în revista Gazeta Teatrului Național* (1835—1836).

După un scurt istoric al apariției, dezvoltării și diversificării obiectului teoriei muzicale, C. Rîpă ajunge să afirme în studiul său *Raportul dintre teoria muzicii ca propedeutică și teoria superioară a muzicii*: „Ca disciplină științifică de sine stătătoare, delimitată, cu metode de cercetare, teoria muzicală *nu* există încă!" (pag. 235). În vederea constituirii unei noi viziuni științifice asupra teoriei superioare a muzicii, autorul propune cîteva soluții concrete.

Preocupată de problemele învățămîntului muzical școlar, L. Toma-Zoicaș, convinsă că un proces de instruire și sensibilizare artistică bine condus influențează pozitiv sistemul nervos al copilului, concretizează în lucrarea *Pentru o abordare interdisciplinară a problemelor instruirii muzicale. Soluții la nivelul învățămîntului mediu* cîteva din observațiile sale. Referitor la metodologia predării instrumentelor și cîntului, opinii pentru o permanentă îmbunătățire comunică în studiile lor N. Oșanu-Pop — *Considerații cu privire la aplicarea metodei demonstrative în diferitele etape ale învățării*, C. Barbu în *Probleme ale conținutului și varietății formelor de studiu în pedagogia viorii*, I. Budoiu — *Cîteva probleme ale exersării* și L. Hăngănuț-Vătășanu în *Concepția unor exponenți ai școlii românești de canto privind cîteva din problemele educației vocale*.

Studiilor amintite li se alătură încă patru lucrări, oarecum solitare ca preocupare în cadrul acestui volum: *Folclorul muzical al rutenilor din Maramureș* de I. R. Nicola, *Explorarea operei de artă — premise teoretice ale unei hermeneutici sintetice* de Gh. Buș, *C-tin Brăiloiu — autor de manuale școlare pentru învățămîntul mediu* de A. Ivășcanu și *Noi instrumente muzicale electronice cu coarde și cu arcuș* de S. Cristescu.

Cristina BOHACIU-SÂRBU

de peste hotare

Impresii de la Congresul Kocian

Din 1958, în Usti nad Orlici, un pitoresc orășel din Cehoslovacia se organizează anual, în mai, un concurs internațional de vioară pentru copii pînă la 16 ani.

Cinstind memoria lui Jaroslav Kocian, violonist, pedagog, compozitor de reputație, concursul, ajuns la a 22-a ediție, este organizat de către clubul uzinal ROH și de școala de muzică ce poartă numele artistului, originar din localitate, mîndrie ce-și face prezența în multe puncte ale orașului.

Impecabil organizat tehnic, cu gazde atente și primitoare, concursul a stîrnit interesul în multe țări, de la îndepărtatele Anglia, Japonia, Elveția, Finlanda, Bulgaria, pînă la apropiatele Polonia, Ungaria, Austria.

Concursul este conceput a se desfășura pe patru categorii de vîrste (10, 12, 14, 16 ani) cu cîte două etape de fiecare categorie. În prima etapă(eliminatorie) se prezintă o piesă obligatorie pentru fiecare categorie, din creația cehă, cea de a doua etapă, cu program liber ales, stabilește în principal ordinea premiilor și mențiunilor pentru fiecare categorie. Se acordă și marele premiu.

Materialul cu piesele impuse este difuzat gratuit de către organizatori ; din păcate redactarea lui la unele categorii la această ediție a fost confuză, existînd în texte indicații contradictorii de mișcare, tempo, dinamică, expresie, care au dus la mari diferențe de realizare, fiecare plauzibilă și justificabilă la confruntarea cu textul. Confuzia a fost amplificată și de faptul că juriul, alcătuit din profesori de la diferite școli și conservatoare din Cehoslovacia, ascultînd concurenții în prima etapă prin paravan, a urmărit autenticitatea stilului, președintele juriului, declarînd că serenada de Kocian, piesa impusă la cat. 16 ani, se cîntă altfel, el o știe, ca fost elev al maestrului ! Dar concursul s-a desfășurat după partituri tipărite, considerăm că esențială era fidelitatea față de partitură...

În aceste condiții, depășirea primei etape a fost oarecum arbitrară, toți concurenții din grupa a III-a care s-au calificat în finală, nu au respectat primai indicație de tempo din partitură ! Printre aceștia a figurat și SIMONA MOISE (prof. Mihaela Tomescu) din România, care a obținut la categoria respectivă premiul I, evoluînd în etapa 2-a de o așa manieră, încît în concluziile despre concurs, rostite în gala finală, s-a afirmat că Simona Moise s-a detașat net în grupa respectivă, creind o mare distanță față de următorii clasați. A produs o deosebită impresie *Sonatina* de Tiberiu Olah, a cărei text a fost solicitat de pedagogi din Germania și Finlanda, care, împreună cu *Preludiu* și *Allegro* de Pugnani-Kreisler a alcătuit repertoriul liber ales, repertoriu repetat integral și în gala laureaților, constituind o culminație a întregului concurs.

Considerăm că modul amintit de apreciere în prima etapă a privat pe ceilalți doi concurenți români (Mălina Dandara, gr. II și Adrian Ispas gr. IV) de obținerea unor premii, prin nedepășirea primei etape, pentru că, raportate la textul obligatoriu propus, fidelitatea față de acesta și calitatea realizării îi îndreptățeau din plin. De fapt aceeași optică a făcut ca în etapa finală a grupei a IV-a, unde se decerna marele premiu, să ajungă doar patru concurenți, toți ai gazdelor...

Credeam că, sub rezerva considerării aspectelor enunțate, discutate de altfel amical cu organizatorii, concursul este extrem de instructiv și demn de a fi luat ca model de organizare și chiar de a fi frecventat de către concurenți și profesori români. Pentru că dincolo de rezultatele propriu-zise, nu e puțin lucru să vezi cîntînd copii selecționați din școlile țării gazdă, alături de cei din Austria, R. D. Germană, Ungaria, Finlanda, Japonia, România, cum a fost cazul la ediția 22 (la ediții anterioare participînd și concurenți din U.R.S.S., Polonia, Bulgaria, Elveția, Anglia, etc).

Considerăm că mulți din elevii noștri și-au cîștigat prin muncă și sărguință prin îndrumare și profesionalism, dreptul de a fi prezenți și de a se afirma în competiții internaționale destinate lor ; cîte sînt, la atîtea să participe !

Enumerăm în final numele celor ce au fost declarați laureați pe categorii, cu pr. I : Alexander Janiczek (Austria), Johannes Latvala (Finlanda), SIMONA MOISE (România), și marele premiu, Peter Macecek (Cehoslovacia). Lîngă ei, prof. MARINA DRAGOMIRESCU (România) cu premiul I și diploma pentru cel mai bun acompaniament al întregului concurs.

Trebuie să spunem că am fost înconjurați de către organizatori cu deosebită solicitudine, de la sosire pînă la plecare, beneficiind de condiții optime de odihnă și pregătire, iar școala de muzică Jaroslav Kocian, în care am observat o excelentă dotare, ne-a pus la dispoziție săli pentru repetiție.

Cred că drumul spre acest concurs anual nu trebuie uitat în viitor.

Liviu DANDARA

NOUVELLES MUSICALES
DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations
de l'Union des Compositeurs
de la République Socialiste de Roumanie

À propos d'une histoire européenne de la musique

ELENA ZOTTOVICEANU

C'est une vérité acceptée par tout le monde — et l'acuïté des débats sur ce thème le confirme — que l'historiographie musicale dans sa forme traditionnelle traverse une crise. La seule accumulation, même zélée, de données systématisées dans un ordre quelconque, n'est plus apte à répondre à l'aspiration de notre temps vers la synthèse. Une synthèse qui envisage l'histoire de la musique comme un *continuum* évolutif, ou bien, autrement dit, comme un *tout*. Comprenons par *tout* une histoire intégrale tracée sur la verticale, c'est-à-dire une projection de l'optique diachronique prenant en considération toutes les strates de la culture musicale, y compris celles d'habitude négligées en faveur des genres „supérieurs" (tels la musique de divertissement, le folklore citadin, etc.) ; comprenons aussi un coup d'oeil unitaire sur l'horizontale, impliquant les zones qui sortent de la sphère d'une vision „eurocentriste", partant limitative.

Arrivés là, le terme même d'„eurocentriste" impose le débat. Que signifie-t-il ? Une affirmation de l'absolue supériorité de la culture sonore de l'Europe et la constitution en modèle de cette culture. Quel est cependant, en réalité, le contenu du concept d'„eurocentrisme" ? Il ressort du fait que presque toute la littérature de spécialité amassée jusqu'à ce jour se concentre sur la musique ouest-européenne, en déduisant d'ailleurs de celle-ci les critères et les normes fondamentaux. Dès lors, appliquer ce moule à des réalités historiques — européennes sans doute — mais qui sont nées et ont évolué en des conditions socio-historiques différentes, à des rythmes et sous des structures internes spécifiques, voilà ce qui ne saurait produire que de fausses représentations, ou, dans le meilleur des cas, des représentations partielles. C'est le cas des pays sud-est européens et, en partie, celui des pays nordiques. Il suffit dans ce sens de nous rapporter à l'exemple le plus évident : la caractérisation des périodes musicales telles qu'on les délimitent en général ; ainsi que le remarquait Zofia Lissa, „les catégories stylistiques historiquement déterminées de l'Europe occidentale ne correspondent pas aux cultures des pays des extrémités Nord et Est" et, me penmettrai-je d'ajouter, Sud-Est de l'Europe, „parce qu'en ces zones les processus historiques et culturels ont traversé d'autres étapes" [1]. C'est aussi l'avis de Dragotin Cvetko qui, pour expliquer les raisons d'être de cette situation, souligne que ceux qui rédigent des histoires de la musique européenne „non seulement que, souvent, ils ne connaissent pas la littérature qui dépasse le cadre de l'Europe de l'Ouest, mais, de plus, n'essaient même pas de rompre avec les conceptions traditionnelles, d'ouvrir des horizons, d'appliquer de nouveaux procédés méthodologiques ou d'aborder des contenus nouveaux" [2].

A quel point ces deux chercheurs ont raison cela se voit des histoires dites „classiques" où de nombreux pays ne commencent à être présents qu'à partir du moment de la constitution de leurs écoles nationales romantiques, comme si, en ces pays, des faits de musique n'avaient

[1] Zofia Lissa, *Zum Konzept einer Weltgeschichte der Musik*, dans *Die Musikforschung*, Kassel, 30, 2, 1977, p. 141.

[2] Dragotin Cvetko, *The Present Relationship between the Historiography of Music in Eastern and Western Europe*, dans *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Zagreb, 9, 2, déc. 1978, p. 153.

pas existé jusqu'au XIXe siècle. C'est à tout prendre le cas de la musique roumaine [3].

Le musicologue roumain qui se propose d'embrasser en entier l'évolution musicale de son pays ou tout au moins une longue étape du cheminement historique de sa musique se voit confronté avec la nécessité de se créer des paramètres propres, spécifiques de la matière même qu'il entend traiter, et une méthodologie elle aussi adéquate. Il a à lutter avec une série de problèmes qui découlent de la propre teneur du procès historique attendant d'être déchiffré : le premier, c'est celui dont il a déjà été fait mention ici — soit, l'incomplète superposition entre les étapes consacrées par la littérature de spécialité et celles qui sont caractéristiques de l'évolution de la musique roumaine. Le second dérive des conditions historiques et politiques, temporairement différentes, des trois provinces du pays, d'où certains décalages chronologiques d'une région à l'autre, certaines distinctions régionales, certain manque de stabilité dans le jeu des influences assimilées de manière différente, etc.. autrement dit l'aperception de nuances difficiles à configurer dans un tableau unitaire de la culture musicale roumaine du passé prise dans son intégralité. Le troisième problème enfin provient de la variété des traditions et des idiomes musicaux qui se sont entrecroisés sur le territoire de la Roumanie situé au carrefour des routes reliant l'Orient et l'Occident, des traditions que la culture roumaine a soit oeuvrées, soit assimilées, soit simplement connues mais qu'elle a repoussées ensuite le long du temps.

Une succinte énumération pourra illustrer à souhait la polychromie de la matière que notre chercheur se propose d'étudier et la multitude des interrogations qu'elle pose : tradition folklorique ; musique d'origine byzantine (fixée dans les manuscrits en notation ekphonétique, koukouzélienne, chrysanthique, krjuki, et en trois langues différentes : grec, slavon et roumain) ; tradition polyphonique grégorienne, décelable en des manuscrits remontant au XIVe siècle et à travers des oeuvres qui datent de la Renaissance, du Baroque et du Classicisme ; tradition gréco-orientale (du XVIe au XVIIIe siècle), disparue plus tard de la pratique musicale mais encore saisissable dans les couches d'un certain folklore urbain ; enfin, à partir du XIXe siècle, le patrimoine musical de l'école nationale.

Il est évident que cet héritage multiforme ne saurait être retenu dans le cadre étroit d'une vision linéaire, ou bien défini par une relation immédiate d'antécédent à conséquent, mais que, bien au contraire, il exige d'être envisagé dans une perspective dynamique et pluridimensionnelle.

En vérité, la double hypostase que revêt l'objet d'étude dans l'histoire de l'art — d'être investi d'une condition spéciale, celle de se trouver dans une relation esthétique avec la spiritualité dont il relève et d'être en même temps, par sa survivance même, un document historique — constitue comme dit Panofsky „la bénédiction et la malédiction" de la discipline ! Et de fait, la musique, considérée comme objet d'étude de l'historien de l'art, s'impose à sa réflexion sous cette double hypostase et c'est en fonction de l'angle à partir duquel il l'envisage qu'elle lui indique la modalité de l'abord : tantôt ce sera l'érudition, tantôt l'interprétation, tantôt encore les deux à la fois, dûment agencées en des formules les contenant simultanément à des poids différents.

L'examen global de l'héritage musical en est sans doute le premier pas et la musicologie roumaine — reprenant une tradition inaugurée à la fin du siècle dernier avec les moyens méthodologiques d'alors — est en train de refaire ses bases d'information [4].

Le fait d'avoir élargi graduellement la sphère des préoccupations et de tendre à couvrir un énorme champ de recherches, depuis la préhistoire jusqu'à la période contemporaine, en passant par la musique byzantine, exige la prise en considération d'un héritage documentaire fort diversifié, y compris celui qui nous vient des sources extramusicales. Emprisonnée sous la loupe du chercheur, la matière requiert à être explorée, déchiffrée, soumise à une décodage, à une analyse minutieuse, à une systématisation permanente et à un processus de comparaison par la mise en rapport avec des points stables de référence dans le temps et l'espace, au-dedans et au-dehors du cadre de la culture musicale. L'interprétation musicologique placera son analyse dans le contexte historique ce qui lui vaudra une série d'opérations étroitement reliées les unes aux autres, depuis l'examen de la structure essentielle de l'oeuvre jusqu'à l'explication de sa genèse en fonction

[3] Parmi les pays insuffisament représentés dans les histoires traditionnelles de la musique il convient de citer la Norvège, le Danemarc, la Suède, la Hongrie, la Finlande, la Yougoslavie, la Bulgarie, la Grèce, l'Albanie, la Roumanie et, en partie, l'Union Soviétique, la Tchécoslovaquie, la Pologne.

[4] Dans ce but a été initiée la publication graduelle des oeuvres fondamentales d'histoire de la musique roumaine, de tous les genres, dans une série intitulée *Izvoare ale muzicii românești* (Sources de la musique roumaine), de même que la publication ou la republication d'éditions critiques de nombreux textes théoriques parmi lesquelles nous mentionnons les écrits essentiels des „classiques" de la musicologie roumaine (George Breazul et Constantin Brăiloiu) ainsi que les éditions critiques des écrits de Demetrius Cantemir. La lexicographie s'est elle aussi enrichie ces derniers temps par la publication d'un Dictionnaire des compositeurs et des musicologues roumains élaboré par Viorel Cosma ; il sera suivi prochainement par un Dictionnaire des interprètes.

des pratiques pasées et contemporaines, des événements extérieurs également ; elle s'achèvera, cette analyse, avec l'étude des fonctions qu'aura remplies cette musique et des ses rapports avec le milieu ou même avec un cadre historique plus vaste.

Afin de restreindre le champ de la discussion qui nous interesse ici, nous laisserons de côté les recherches concernant l'histoire de la musique universelle et nous nous porterons uniquement sur celles de la musicologie roumaine. Là encore les aspirations vers une synthèse sont concrétisées par des ensembles bien ordonnés de procédés méthodologiques suggérés en gros par les deux directions principales de réflexion : soit d'après le modèle de l'analyse socio-historique, soit d'après celui de l'anayse stylistique-structurale. Chacune de ces directions (qui, bien entendu, n'ont pas atteint le stade limite de leurs possibilités) combine en proportions et nuances variables des méthodologies destinées à circonscrire les phénomènes étudiès à partir d'angles et de points de vue complémentaires, satisfaisant ainsi aux permanents desiderata de réflexion critique et d'élucidation par soi-même.

La méthode narrative — soucieuse d'aboutir à un déploiement véridique, partant convaincant, de l'idée centrale — est sans doute présente dans la musicologie roumaine ; elle y revêt des formes variées, depuis la biographie à la synthèse, à travers lesquelles elle se propose de rendre accessible „le récit" de la musique roumaine assimilée ou intégrée au concept de culture [5]. Evidemment, une situation attestée à base de documents ne peut être reconstituée en tant que réalité historique sans l'intégrer dans une relation de conséquence avec d'autres éléments. La dimension chronologique sert en premier lieu à souligner un cheminement évolutif, un développement du système expressif ; non seulement en révélant l'enchaînement des faits mais encore en faisant le jour sur les relations fonctionnelles intervenant entre les idées, institutions et techniques d'une époque. L'historien peut donc diviser sa matière d'étude en tranches synchroniques, en délimitant une plus longue ou plus brève étape de l'évolution de la culture musicale ce qui lui permettra de mieux y découvrir les rapports fondamentaux entre la partie et le tout ; il peut aussi bien suivre le déroulement des événements dans un *continuum* où la narration des faits et l'observation analytique des interrelations qui en découlent sont subsumées au principe primordial de rendre la dynamique de l'évolution.

Dans ces paramètres méthodologiques très larges, les procédés employés pour y opérer sont divers — ils varient depuis la critique stylistique subtilement nuancée, en passant par le texte d'érudition — où l'adhérance à la matière et l'observation minutieuse du document ne permettent point des écarts à l'intérieur d'une sphère des incertitudes — jusqu'à l'hypostase du type généralisateur [6].

On se rend compte par conséquent qu'une riche littérature historiographique nationale offre une vision d'ensemble sur la millénaire histoire de la musique roumaine ; elle s'associe à une intéressante bibliographie issue d'autres pays du Sud-Est de l'Europe, aussi bien que du Nord et de l'Est du continent ; ensemble, elles constituent une base d'information substantielle absolument nécessaire pour reconsidérer des positions dépassées qui rétrécissent le contenu du concept de culture musicale européenne.

Il va de soi qu'écrire „de l'histoire" signifie bâtir un édifice mental sur des fonds documentaires. C'est là, l'aspect objectif du travail. L'interprétation cependant est nécessairement subjective. Mais, subjectif ne ne veut pas dire arbitraire. Cela étant, le problème est de bâtir un édifice mental qui ne simplifie pas la grande complexité des structures réelles au point d'en faire des schémas correspondant à des formules préconçues.

De même que dans une partition musicale chaque voix a sa propre signification et son propre sens, et n'importe quel élément, si menu soit-il, serait, éliminé, les proportions, les symétries internes en seraient ébranlées, de même écrire sur le passé de la musique ne saurait aboutir à la vérité vers laquelle chaque travail historique doit aspirer qu'en tenant compte de la place de chaque voix „dans la polyphonie compliquée et sans cesse changeante de l'histoire".

---

[5] En relèvent le volume *Două milenii de muzică pe pământul României* de Viorel Cosma et de nombreuses biographies de compositeurs et interprètes.

[6] Il est assez difficile d'émettre une caractérisation de tous les travaux de synthèse sur l'histoire de la musique roumaine publiés au cours des dernières années ; nous en mentionnons quelques uns seulement, tout en essayant de les définir dans les grandes lignes. Ainsi, détache-t-on le volume *Contribuţii la istoria muzicii româneşti* de Romeo Ghircoiaşiu, comme marqué au sceau d'une conception comparative ; *Hronicul muzicii româneşti* de Octavian Lazăr Cosma, fondé sur l'évolutionnisme et sur l'abord immanent des oeuvres ; *Direcţii în muzica românească (1900—1930)* de Clemansa Liliana Firca, au caractère analytique marqué et dans une vision diachronique, alors que l'écrit de Zeno Vancea, *Creaţia muzicală românească. Secolele XIX—XX*, se réclame plutôt du synchronisme. L'oeuvre *Histoire des relations musicales entre la France et la Roumanie* de Vasile Tomescu, de même que l'autre étude de ce dernier concernant la musique sur le territoire de la Roumanie au temps de l'Antiquité représentent un autre type de recherche fondée sur l'exploration en profondeur d'un vaste — et surtout diversifié — champ de sources. Enfin, opérant à la fois sur le plan synchronique et diachronique et relevant d'une optique généralisatrice, s'impose l'ouvrage de Petre Brâncuşi sur *Muzica românească şi marile ei primeniri.* Tous ces titres sont publiés aux Editions Musicales de Bucarest.

BIBLIOTECA „ASTRA" SIBIU

CUPRINS

Responsabilităţile compozitorilor şi muzicologilor în lumina cuvîntării tovarăşului Nicolae Ceauşescu, secretar general al Partidului Comunist Român la cel de al II-lea congres al Consiliilor populare . 1

LIVIU COMES

Tradiţie şi actualitate în arta polifoniei 7

CORNEL ŢĂRANU

Împliniri şi deziderate în muzica românească de cameră 11

CREAŢII ROMÂNEŞTI

CARMEN STOIANOV

Omagiu lui Burebista de Doru Popovici 12

MIHAELA CARANICA FULEA

Hans Peter Türk : **Eco** 14

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

Premiile Academiei R. S România pe anii 1977—1978 18

DUMITRU D. STANCU

Festivalul folclorului vrîncean 18

Noutăţi editoriale 19

Prezenţe româneşti 19

ASPECTE ALE TEZAURULUI FOLCLORIC

GHEORGHE OPREA

Valori perene ale culturii muzicale în comuna Bogdan Vodă 20

IN MEMORIAM

MARIUS ŞOTROPA

Mircea Buciu 23

LISETTE GEORGESCU

Emanoil Ciomac 26

TITUS MOISESCU

Filatelie muzicală 27

VIAŢA MUZICALĂ

Semnează : Boris Chelaru, Viorel Cosma, Grigore Constantinescu, Mihaela Marinescu, Ştefan Cărăpănceanu, Edgar Elian, Mihaela Niculescu, Radu Stan, Dan Scurtulescu 28

VICTOR GIULEANU

Din activitatea cercului de prieteni ai muzicii al Academiei Militare 37

HORIA ŞURIANU

Vacanţe la Piatra Neamţ 38

ŞTEFAN CĂRĂPĂNCEANU

Vorona — 1980 40

SILVIAN GEORGESCU

Muzica şi matematica 41

RECENZII

ALEXANDRU LEAHU

Carmen Petra-Basacopol : L'originalité de la musique roumaine à travers les oeuvres de chambre et de la scène d'Enesco, Jora et Constantinesco 42

CRISTINA BOHACIU

Lucrări de muzicologie Vol. 8—9 şi 10—11/1979 ale Conservatorului G. Dima din Cluj-Napoca 42

DE PESTE HOTARE

LIVIU DANDARA

Impresii de la Congresul Kocian 45

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

ELENA ZOTTOVICEANU

À propos d'une histoire européenne de la musique 46

SOMMAIRE

Les responsabilités qui reviennent aux compositeurs et aux musicologues à la lumière du discours du Président Nicolae Ceauşescu, Secrétaire général du Parti Communiste Roumain, au IIe Congrès des Conseils Populaires . . . 1

LIVIU COMES

Tradition et actualité dans l'art de la polyphonie 7

CORNEL ŢĂRANU

Réalisations et desiderata dans la musique de chambre roumaine 11

OEUVRES ROUMAINES

CARMEN STOIANOV

Doru Popovici : **Omagiu lui Burebista** („Hommage à Burebista") 12

MIHAELA CARANICA FULEA

Hans Peter Türk : **Eco** 14

DE L'ACTIVITÉ DE L'UNION DES COMPOSITEURS

Les Prix de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie 1977—1978 18

DUMITRU D. STANCU

Festival folklorique en Vrancea 18

Nouveauté dans le secteur des éditions 19

Présences roumaines 19

LE TRÉSOR FOLKLORIQUE...

GHEORGHE OPREA

Des valeurs pérennes de culture musicale dans la commune Bogdan-Vodă 20

IN MEMORIAM

MARIUS ŞOTROPA

Mircea Buciu 23

LISETTE GEORGESCU

Emanoil Ciomac 26

TITUS MOISESCU

Philatélie musicale 27

LA VIE MUSICALE

Signataires : Boris Chelaru, Viorel Cosma, Grigore Constantinescu, Mihaela Marinescu, Ştefan Cărăpănceanu, Edgar Elian, Mihaela Niculescu, Radu Stan, Dan Scurtulescu 28

VICTOR GIULEANU

De l'activité du cercle des Amis de la Musique à l'Academie Militaire 37

HORIA ŞURIANU

Vacances à Piatra Neamţ 38

ŞTEFAN CĂRĂPĂNCEANU

Vorona — 1980 40

SILVIAN GEORGESCU

La musique et les mathématiques 41

COMPTES RENDUS

ALEXANDRU LEAHU

Carmen Petra-Basacopol : L'originalité de la musique roumaine à travers les oeuvres de chambre et de la scène d'Enesco, Jora et Constantinesco 42

CRISTINA BOHACIU

Ouvrages de musicologie (vol. 8—9 et 10—11 de 1979) du Conservatoire „George Dima" de Cluj-Napoca 42

À L'ÉTRANGER

LIVIU DANDARA

Impressions du Congrès Kocian 45

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

ELENA ZOTTOVICEANU

À propos d'une histoire européenne de la musique (en français par **Colette Ghimpeţeanu**) 46

MUZICA — Nr. 9, 48 p. București — septembrie 1980

Redacția și administrația : București, Constantin Esarcu Nr. 2 Sector 1
Telefon : 15.93.61

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona, adresîndu-se la ILEXIM, Departamentul Export-Import Presă, P. O. Box 136—137 — telex : 11226, București, str. 13 Decembrie nr. 3.

COLEGIUL REDACȚIONAL

dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct), THEODOR GRIGORIU, TEODOR BRATU, MICHAELA ROȘU.

Pe coperta I : Eftimie Băleanu — „Cîntec de slavă"

I. P. Informația c. 2586

42.416

Prețul lei 7

10 — 11

MUZICA

OCTOMBRIE — NOIEMBRIE

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALIS

CUPRINS

PETRE BRÂNCUȘI

GHEORGHE FIRCA

Zeno Vancea octogenar 1

PUNCTE DE VEDERE

SPERANȚA RĂDULESCU

Despre autenticitatea folclorului difuzat prin mijloacele comunicării de masă 3

*

COSTIN CAZABAN

Compozitorii în dalog cu oamenii muncii de la uzinele „Griviţa roşie“ 6

VASILE TOMESCU

Sensuri craiovene ale creativităţii 6

Din activitatea Uniunii compozitorilor 7

Cenacluri 9

CRISTINA BOHACIU SÂRBU

Orchestra „Dinu Lipatti“ în R. F. Germania . . 10

ÎNSEMNĂRI

DOINA JUCU SANTA

Contribuţii la exegeza operei lui Sigismund Toduţă 11

CREAŢII ROMÂNEŞTI

CARMEN PETRA BASACOPOL

Metamorfozele cerului de Nicolae Coman . . . 13

ANTON DOGARU

Opera **D'ale carnavalului** de Emil Lerescu . . 16

CARMEN STOIANOV

Aspecte ale operei **Zamolxe** de Liviu Glodeanu . 20

OPINII

NICOLAE BRÎNDUȘ

Itinerar muzical actual 23

SPERANȚA RĂDULESCU

Ansamblul vocal instrumental popular românesc . 27

ÎN SLUJBA OPEREI DE EDUCAŢIE MUZICALĂ

GEORGE SBÂRCEA

Dumitru D. Stancu 29

CRISTINA BOHACIU SÂRBU

Carol Kolar 31

*

MIHAI BENIUC

VASILE TOMESCU

OCTAVIAN L. COSMA

VASILE TIMIȘ

Matei Socor 34

VIAŢA MUZICALĂ

Semnează : Edgar Elian, Titus Moisescu, Anca Râpeanu, Dan Scurtulescu, Ştefan Cărăpănceanu, Costin Cazaban, Mihai Moldovan, Emilia Enache şi Irina Hasnaş, Nicolae Brînduş, George Manoliu, Nicolae Ţurcanu 37

RECENZII

CARMEN STOIANOV

România muzicală de Viorel Cosma 56

*

SILVIAN GEORGESCU

Prezenţe româneşti 58

DE PESTE HOTARE

RUFINA LEITES

Realizări ale muzicii sovietice contemporane . . 59

ALFRED HOFFMAN

Sărbători artistice în Franţa 67

CONSTANTIN BUGEANU

Toamna varşoviană '80 73

VIOLETA DINESCU LUCACI
IOSIF SAVA

Bayreuth '80 77

LISETTE GEORGESCU

Jurnalul Cosimei Wagner 79

DORU POPOVICI

DAN BUCIU

ŞERBAN NICHIFOR

ALEXANDRU GRAUR

Darmstadt — 1980 80

GEORGE SBÂRCEA

Centenarul Jacques Offenbach 84

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

ANTON DOGARU

Alexandru Paşcanu 86
(en français par Colette Ghimpeţeanu)

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE
ANUL XXX NR. 10—11 (337—338) OCTOMBRIE—NOIEMBRIE 1981

Zeno Vancea—octogenar

În anul care marchează jubileul a şase decenii de la instituţionalizarea obştei compozitorilor, un maestru de seamă al muzicii româneşti împlineşte o vîrstă de aur, aceeaşi vîrstă pe care o are muzica modernă în ţara lui George Enescu. Zeno Vancea străjuieşte ca o coloană viguroasă devenirea muzicii şi muzicologiei româneşti, participînd cu propria experienţă, cu propriul crez la definirea idealurilor artei noastre în etapa modernă şi contemporană, la transformarea în fapte de viaţă şi de creaţie muzicală a acestor idealuri.

Intrînd de timpuriu în stăpînirea limbajului artei sunetelor ca discipol al unor iluştri muzicieni precursori cum sînt Ion Vidu, Augustin Bena sau Gheorghe Dima, al unor pedagogi de renume ca Iosif Willer, Zeno Vancea se va perfecţiona la una din clasele de contrapunct şi compoziţie ale Noului Conservator vienez. Va începe, spre mijlocul deceniului trei o lungă şi laborioasă carieră de dascăl, slujind mai întîi la un liceu militar, discipline practice, de iniţiere muzicală, apoi activînd în cadrul catedrei de contrapunct şi istoria muzicii la conservatoarele municipale din Tg. Mureş şi din Timişoara. De la bun început a pornit spre orizonturile înnoitoare ale educaţiei muzicale, ca premisă firească, necesară pentru înnoirea însăşi a creaţiei şi vieţii muzicale, a gîndirii şi sensibilităţii artistice în ansamblu, în concordanţă cu principiile şcolii naţionale stimulată de Societatea Compozitorilor Români, de afirmarea ştiinţei folclorice cu Kiriac, Drăgoi, Brăiloiu şi Bartok. A profesat el însuşi aceste principii, pledînd din anul 1925 cu consecvenţă şi continuitate pentru valorificarea măiestrită a melosului popular, pe baza cunoaşterii structurii modal-armonice specifice monodiei româneşti. A militat întotdeauna pentru preţuirea tradiţiilor marii muzici universale şi româneşti, acordînd o atenţie specială interferenţelor de idei şi experienţe dintre şcolile naţionale moderne ale sud-est-ului european. Pe această temelie estetică s-a configurat propria operă componistică, legată profund de melosul naţional, pe care l-a evocat în esenţa acestuia, fără a-l prelua ca atare, în forme preexistente. Dar nu numai mijloacele de expresie, elementele limbajului artistic realizează specificitatea românească a creaţiei maestrului Zeno Vancea din perioada interbelică ci şi simbolurile de viaţă reale sau alese din mitosul popular transfigurate sonor.

Afirmarea atît de puternică a culturii noastre muzicale în evul socialist a aflat şi află în maestrul Zeno Vancea un exponent de prestigiu, un militant neobosit. Prin responsabilităţi directe în cadrul unor organisme şi al unor instituţii de cultură, prin aportul ca profesor la catedra de istorie a muzicii şi de contrapunct de la Conservatorul de muzică „Ciprian Porumbescu", prin susţinuta activitate desfăşurată în Uniunea noastră, prin contribuţia adusă la tribuna gîndirii şi popularizării muzicii şi, în prim plan, prin creaţia componistică şi muzicologică, maestrul Zeno Vancea se impune ca o personalitate proeminentă a culturii noastre muzicale contemporane. Dimensiunile şi sensurile activităţii şi operei sale aflate în plină desfăşurare ne sînt cît se poate de apropiate, fac parte integrantă din fenomenul muzical pe care-l trăim şi sînt elocvente pentru admirabilele împliniri ale eminentului maestru omagiat, care îndeplineşte cu dăruire şi funcţia de vicepreşedinte al Uniunii noastre. Importante distincţii româneşti, titluri de merit acordate de statul nostru socialist, ca şi aprecieri consfinţite peste hotare încununează fructuoasele strădanii ale muzicianului.

În numele tuturor membrilor Uniunii noastre adresez maestrului Zeno Vancea cele mai calde felicitări cu prilejul aniversării zilei de naştere, împreună cu urări de viaţă îndelungată şi de noi succese în activitatea artistică, în nobila sa dăruire pentru înflorirea vieţii spirituale a poporului nostru.

Dr. Petre BRÂNCUŞI

*
* *

Dacă nu se pot stabili canoane privind vîrstele optime la care talentul are a-şi spune cuvîntul clar şi răspicat, în schimb, orice conştiincioasă ticluire de biografii artistice se dovedeşte mai totdeauna capabilă a descifra acele fapte care fac să mijească în gîndul şi în sensibilitatea viitorului creator chemarea artei. Şi faptele devin astfel datele reale, oarecum obligatorii, prin care mediul contribuie la formarea unui caracter, determină un

salt, oricît de timpuriu în acea stare de grație care marchează începutul creației. Pentru Zeno Vancea mediul bănățean, în totalitatea sa, chiar dacă nu direct mediul acelei comune cărășene, Bocșa Vasiovei, comună care în ciuda structurii ei sociale neomogene (atît plugari cît și muncitori în industrie), își păstrase, ca atîtea alte comune din împrejurimi, ingenuitatea sufletului ei folcloric, cultivîndu-și și mîndria cîntării în cor, avea să-i faciliteze primul contact cu muzica. El va lua forma sistematică a instrucțiunii propriu-zise, deîndată ce Zeno Vancea începe să învețe pianul și să ia lecții, încă de la 15 ani — după mutarea familiei sale la Lugoj — cu doi muzicieni deosebiți și ca factură și ca anvergură artistică, Ion Vidu și Iosif Willer, dar care, amîndoi, l-au introdus, cu metodă și rigoare, în tainele teoriei și ale armoniei.

Lugojul, acel Blaj al Banatului, focar de cultură românească, alături de Caransebeș și Oravița (înaintea afirmării în acest plan a Timișoarei), cu aspectul urban ce i se recunoștea orașului de pe Timiș încă de la cumpăna secolului, fără concesivă amabilitate, Lugojul lui Vidu, al Bredicenilor și al lui Valeriu Braniște poseda suficiente condiții pentru educarea viitorului compozitor. Este adevărat că, muzicalmente, Lugojul cunoștea numai cele două forme de artă ce se practicau în genere atunci în acel colț de țară, corul (prin Ion Vidu ajuns la marea sa faimă) și muzica de salon (avînd ca început piesele pentru pian ale Sofiei Vlad-Rădulescu); dar ele erau o platformă suficientă, odată cu studiul intens al meseriei, pentru un tînăr ce țintea mai sus și care avea să devină, alături de alți reprezentanți ai generației sale bănățene (Sabin Drăgoi, Tiberiu Brediceanu, Mircea Popa, Vasile Ijac, Eugen Cuteanu, Nicolae Ursu), creatorul conștient de necesitatea cuprinderii sferelor celorlalte ale muzicii, în special cele scenice, simfonice și instrumental-camerale.

Vîrsta de 15 ani a fost, așadar, aceea la care tînărul Vancea stabilea modalitățile de comunicare cu arta sonoră, mergînd de aci înainte pe căile firești ale instrucției: Cluj, Viena, și pe acelea mai abrupte ale profesionalismului. Corepetitor la Opera din Cluj, profesor ani de zile la Conservatorul municipal din Tîrgu-Mureș și director al acestuia, profesor la Conservatorul din Timișoara (numai un capriciu al soartei avea să-l aducă temporar în metropola bănățeană, fără a-i legitima în vreun fel existența acolo, ca și lui Catul Bogdan, Romul Ladea sau Aurel Ciupe, veniți sau reveniți la matcă prin refugiul instituțiilor de artă), în sfîrșit profesor cu drepturi pe deplin cîștigate în cinul universitar la București, avea oare Zeno Vancea să se rupă de originile sale și de momentul chemării spre creație? Nu! El rămîne un bănățan prin nostalgiile și, uneori, revoltele sale, prin luciditatea și entuziasmul franc al actelor intelectuale, dar și prin acel paradoxal „nu se poacie", prin umorul devenit sarcasm uneori, care nu cruță nimic și pe nimeni, începînd cu sine însuși.

De aci înainte, Zeno Vancea și-a identificat traiectul propriei deveniri cu destinul școlii moderne de compoziție. Acest drum artistic reunește idealurile grupărilor de creatori de dincolo și de dincoace de Munți, idealuri ce aveau să fuzioneze, după realizarea visului de veacuri al României Mari, într-un torent unic de energii spirituale, de înfăptuiri în planul reprezentărilor sensibile. El reunește, în egală măsură, tendințele și stadiile cucerite ale mișcării artistice interbelice — cu una dintre cele mai ridicate cote în cultura românească — cu valorile contemporaneității noastre. În lumina acestor coordonate, de spațiu și timp, creația lui Zeno Vancea trebuie înțeleasă. În aceeași măsură, creația aceasta este rodul unui schimb de idei și de sugestii fructuoase între cele două laturi ale personalității sale: creatorul, dominat de o gîndire muzicală specifică, jumătate intuitivă și jumătate pragmatică, și muzicologul, dominat de năzuința cunoașterii în fond a actului sonor, de o gîndire abstract-speculativă. Acest schimb de idei a devenit tot mai intim parcă pe măsura trecerii timpului, pe măsura precizării obiectivelor creatoare. Astfel, dominantele epocii de început de creație au fost acelea estetice și tehnice ale școlii naționale, mizînd în principal pe valorificarea autentică a unui folclor nu mai puțin autentic (*Rapsodia bănățeană*, baletul-pantomimă *Priculiciul*, *Scoarțe* pentru orchestră de cameră — o interesantă transpunere a geometrismului plastic popular în abstracțiunea posibilă a supunerii motivului muzical linearității și contrapunctului liber); în paralel, se înfiripă treptat înclinația pentru „în sinele" exprimării muzicale, concentrată mai ales în genurile camerale.

O perioadă neoclasică (*Preambul, Intermezzo și Marș* pentru orchestră, *Concert pentru orchestră de cameră*) rememorează încercări ale începuturilor (fugile și *Toccata* pentru pian), dar, în atmosfera mai pretutindeni resuscitată a unui nou clasicism, se reconsolidează și în opera lui Zeno Vancea prestigiul formelor sigure, al liniilor închegate, al invenției polifonice — această polifonie care, la creatorul român, nu va avea însă niciodată severitatea uscată a contrapunctului unor neoclasici dogmatici, ci va viza comunicarea, izvodirea de melodie, în sprijinul formulei lirice pe care Zeno Vancea o are permanent ca ideal. De fapt idealul acesta al fuzionării liniei melodice, cu grijă cizelată și logic articulată și polifonia neîncorsetată în forme și, mai ales, în maniere preconcepute și rigide, caracterizează opera sa recentă și, cu deosebire, *Cvartetele de coarde*.

Așa l-am cunoscut cei din generația noastră pe maestrul Zeno Vancea, fie împărtășind din tainele contrapunctului sau din cunoștințele istoriei muzicii la catedră, fie punînd noi baze

publicisticii muzicale ca redactor şef al Revistei „Muzica", fie, în sînul Uniunii compozitorilor, alături de maeştri ca Mihail Jora, Mihail Andricu, Sabin Drăgoi, Marţian Negrea sau de colegi de generaţie ca Paul Constantinescu, Constantin Silvestri, Alfred Mendelsohn, Tudor Ciortea, Ludovic Feldman, Ion Dumitrescu, Gheorghe Dumitrescu sau de cei ce au urmat acestora, ctitorind la edificiul vieţii componistice actuale.

Nici socialmente satisfacţiile nu l-au ocolit, dacă faima de compozitor şi de muzicolog are a se consemna în titluri şi distincţii : Maestru emerit al artei, vicepreşedinte al Uniunii compozitorilor, Membru al Academiei de ştiinţe sociale şi politice, laureat al Premiului de compoziţie „George Enescu", al Premiului de Stat, al Premiului Uniunii compozitorilor, al Premiului „Gottfried von Herder" — decernat în oraşul de mari rezonanţe culturale şi al studiilor de tinereţe —, distins cu Ordinul Muncii şi cu Ordinul Meritul Cultural.

„Om umblat şi încununat de succese" — cum spunea profesorul Breazul, în urmă cu un sfert de secol, cu ocazia laurierii cu Premiul de Stat, şi cunoscut ca ambasador al muzicii româneşti peste hotare, maestrul este, la cei 80 de ani, pe care-i poartă cu forţă şi vioiciune tinerească nedesminţită, cel dintotdeauna : pasionat de creaţie (a scris recent cel de-al optulea *Cvartet)* şi „aflat mereu, cum spune tot George Breazul, sub seducţia muzicologiei", deschis la tot ceea ce este nou, un pasionat al dialogului şi al dialecticii, apărător al tradiţiei şi povestitor al faptelor trecute, dar şi prieten al celor mai tineri sau foarte tineri. În acest ceas, care pentru el personal şi pentru noi toţi este solemn şi emoţionat îi urăm din toată inima să-şi păstreze aceste daruri alese, o sănătate deplină şi putere de muncă spre binele creaţiei şi al muzicii româneşti.

Dr. **Gheorghe FIRCA**

DESPRE AUTENTICITATEA FOLCLORULUI DIFUZAT PRIN MIJLOACELE COMUNICĂRII DE MASĂ

Admitem cu toţii — oricît de relativă ar fi informaţia noastră în probleme de cultură populară — că muzica folclorică prezentată în spectacole, emisiuni de radio şi televiziune, înregistrată pe discuri şi casete, cea care ne asaltează prin căile mass-media deci, este *diferită* de cea care circulă în mediile folclorice tradiţionale. Dar cît de substanţială este diferenţa, în ce constă şi la ce niveluri se manifestă, care sînt consecinţele ei în planul culturii muzicale româneşti în general şi al celei populare în special, care sînt limitele între care este acceptabilă ? Sînt întrebări la care fiecare din noi răspunde potrivit priceperii sale şi dependent de unghiul de vedere pe care îl adoptă în aprecierea fenomenelor. De obicei, exprimăm deosebirea percepută prin calificativul „neautentic" pe care îl acordăm producţiilor vehiculate prin mass-media ; un calificativ aplicat oarecum la întîmplare, întrucît puţini sînt cei care recunosc fără greş un text muzical folcloric autentic, şi mai puţini încă cei care pot să definească *autenticitatea folclorică.*

Se aşteaptă, desigur, din partea folcloriştilor o definiţie unică şi inatacabilă a *conceptului de autenticitate,* o definiţie care să includă sau să sugereze şi criteriile de validare a actului folcloric concret. Dar — trebuie să o definiţie atît de operantă ; ei au formulat şoca — specialiştii noştri nu au formulat încă o spunem din capul locului, cu riscul de a însă o seamă de opinii şi concluzii al căror ansamblu constituie *concepţia lor asupra autenticităţii folclorice.*

Am dori să descurajăm pe toţi cei tentaţi să transforme în cap de acuzare o „deficienţă" mărturisită, încredinţîndu-i că problema definirii autenticităţii este departe de a fi simplă ; că, în rezolvarea ei, specialiştii străini înfruntă dificultăţi similare, fără a fi ajuns la rezultate mai convenabile ; dimpotrivă, se poate spune că folcloriştii români — continuatori ai unei şcoli cu tradiţie şi prestigiu — sînt vizibil mai avansaţi în studiul chestiunilor legate de autenticitate, studiu care li s-a impus datorită amploarei fenomenului de propagare prin mass-media a culturii populare.

Se apreciază în general că *autenticitatea unui text folcloric este rezultatul pozitiv al demersului de autentificare,* de stabilire a apartenenţei acestuia la clasa faptelor folclorice ; este — după cum afirmă dr. Alexandru Amzulescu — *confirmarea subsumării sale în raport cu „legile de bază ale creaţiei şi circulaţiei folclorice : sincretism, funcţionalitate, oralitate, caracter colectiv, poporaneitate".*

Se observă deîndată că această definiţie devine operantă doar cu condiţia delimitării fără echivoc a registrului faptelor de cultură tradiţională orală. Or, sfera folclorului este în mod obiectiv demarcată de un contur prezentînd o anumită mobilitate temporală, ea înglobînd sau eliminînd necontenit „obiecte folclorice" plasate în zonele limitrofe („mereu *ceva* se pierde, se cîştigă şi se transformă în artă populară", apud Al. Amzulescu). Conceptul de folclor — şi odată cu el cel de autenticitate — are deci un caracter istoric ; prin urmare, autenticitatea unui text folcloric concret tre-

buie evaluată din perspectiva momentului în care acesta a fost semnalat sau consemnat. Pe de altă parte, se pare că „legile de bază ale creației și circulației folclorice" sînt oricum insuficiente ca criterii de departajare a culturii folclorice de cea extrafolclorică, cu care prezintă numeroase „suprafețe de contact". Acest fapt creează dificultăți în precizarea statutului textelor recent atrase sau pe cale de a fi atrase *în* sau *din* sfera folclorică.

Procesul de autentificare nu se poate mărgini, desigur, la simpla constatare a apartenenței la categoria largă a textelor sau faptelor folclorice. El continuă prin stabilirea subordonării textului în raport cu clase din ce în ce mai restrînse și cu conținut mai precizat, incluse în cea dintîi — gen, specie, tip muzical etc. — operată pe baza *structurii* sale. La rîndu-i, structura este condiționată de un complex de factori, dintre care esențiali sînt : *stilul, genul și zona folclorică* (Al. Amzulescu). *O autentificare completă trebuie să constate compatibilitatea structurii textului cu unul din modelele virtuale specifice, determinate de interacțiunea unui gen, stil muzical și zone folclorice concrete.*

Nu este cazul să insistăm aici asupra tuturor detaliilor tehnice ale actului complex al autentificării ; sperăm însă că din cele de mai sus rezultă cu suficientă claritate faptul că el reclamă, din partea celui care îl întreprinde, cunoștințe întinse și adînci în domeniul culturii muzicale populare, într-un cuvînt o competență profesională pe care o pot deține doar folcloriștii cu bogată experiență.

Concepția asupra autenticității faptelor de cultură populară rezumată mai sus — concepția continuatorilor direcți ai folcloristicii tradiționale românești, împărtășită de majoritatea specialiștilor din I.C.E.D. — nu este însă unica. Există și o altă poziție, mai neconvențională, a celor care pun sub semnul întrebării validitatea unora dintre parametrii „clasici" ai folclorului — funcționalitatea, oralitatea, anonimatul, caracterul colectiv, sincretismul și variabilitatea — și se îndoiesc în mod justificat de suficiența acestora în definirea culturii tradiționale orale. Poziția este relativ nouă și în curs de cristalizare — motiv pentru care renunțăm aici la prezentarea ei — și s-a conturat sub influența antropologiei socio-culturale, disciplina științifică care tinde astăzi să subsumeze folcloristica (și, odată cu ea, etnomuzicologia).

Să revenim însă la textele folclorice desprinse din contextele tradiționale și propagate prin mass media, pentru a le judeca autenticitatea, din perspectiva sumarelor considerații teoretice de mai sus.

Frapează dintru început faptul că aceste texte pierd sau își alterează cel puțin o parte din atributele care le-ar fi îndreptățit să aspire la determinativul de „autentice". Contextul folcloric odată substituit printr-unul extrafolcloric, *funcțiunile* sale se modifică, cea de divertisment devenind predominantă (chiar și în cazul textelor ceremoniale) ; *coexistența sincretică* a textelor muzicale, poetice, coregrafice, gestuale etc. într-un text complex unic este anulată sau redusă la două componente : muzicală și poetică sau muzicală și coreică ; *variabilitatea* este suprimată prin ipostazierea unei variante ; *oralitatea* transmisiei devine și ea discutabilă, în condițiile în care artistul interpret își notează în prealabil textul poetic, în vederea supervizării sale de către redactori, regizori, organizatori de spectacole etc. etc. *Piesele folclorice vehiculate prin mass-media nu sînt deci autentice,* nici chiar în cazul în care cei care le pun în circulație fac efortul de a le păstra cît mai aproape de modelele pe care le imită. *Dacă admitem acest fapt, și dacă admitem în același timp că promovarea folclorului prin mijloacele comunicării de masă este o necesitate indiscutabilă, problema pe care trebuie să ne-o punem este următoarea : care sînt distorsiunile pe care folclorul adus în scenă sau în studio-ul de înregistrări le suportă în mod inevitabil și pînă la ce punct aceste distorsiuni pot fi considerate ca admisibile ?*

Este clar că defuncționalizarea, sau mai exact exacerbarea funcției de divertisment în deficitul tuturor celorlalte nu poate fi evitată prin nici un artificiu. (Mă refer aici la artificii de tipul celui — larg utilizat de realizatorii de spectacole sau emisiuni de televiziune — care constă în construirea unor ambianțe scenice sugerînd cadrul de performare a textelor folclorice autentice. Trecînd peste neverosimilul, naivitatea și uneori chiar vulgaritatea unor astfel de tentative, atragem atenția asupra faptului că, în asemenea „contexte" contrafăcute, funcțiile nu se exercită, ci se mimează).

În schimb, celelalte alterări ale textelor, care vizează în mod mai mult sau mai puțin explicit aspectul lor formal, pot fi sensibil diminuate.

Prima distorsiune gravă la nivel formal constă în *suprimarea variabilității,* „înghețarea" textului folcloric prin reproducerea uneia și a aceleiași variante de un număr nedefinit de ori (audiția repetată a discului, reluarea pe post a înregistrării etc.). *Prestigiul canalului* face ca această variantă să se impună — indiferent de valoarea ei — în conștiința „insiderilor" culturii populare, în detrimentul celor care circulă în mediile tradiționale. Acest neajuns grav, cu consecințe destructive imense, poate fi parțial înlăturat. Sugerăm, spre exemplu, includerea în spectacole și emisiuni a mai multor variante, fie ele și foarte apropiate, ale aceluiași text muzical folcloric. Știm că această idee nu intră în vederile actuale ale radioteleviziunii ; aplicarea ei practică prezintă însă avantaje asupra cărora merită să se reflecteze.

Un al doilea atac la integritatea formală a folclorului se exprimă prin înveşmîntarea orchestral-armonică a melodiilor din repertoriul ţărănesc, melodii care în mod normal se execută monodic. Dacă acompanierea acestora ar fi încredinţată unor tarafuri tradiţionale zonale, cu dimensiuni restrînse şi componenţă specifică, care cunosc şi respectă particularităţile melodico-modale ale stilului local, distorsiunea ar fi acceptabilă, cu atît mai mult cu cît ea are un corespondent în cultura folclorică (există interpreţi populari care în mod accidental — la nunţi sau alte petreceri — cîntă, alături de lăutari, piese din repertoriul propriu). Dar, din păcate, se recurge în majoritatea cazurilor la tarafuri de concert supradimensionate şi depersonalizate sub raportul componenţei şi al tehnicii de acompaniere, conduse de dirijori care uneori nu se sfiesc să impună soliştilor modificarea melodiei în vederea adecvării ei la acompaniament (!).

De altfel, dirijorii — în consens cu ceilalţi factori responsabili de organizarea spectacolelor şi emisiunilor de folclor — îşi arogă dreptul de a opera şi alte modificări în textele muzicale populare, în scopul de a le face mai „artistice", mai „decente", mai convenabile ca dimensiuni. Una din iniţiativele cele mai reprobabile este aceea de a cere interpreţilor vocali să recite secţiuni întregi de balade probabil din dorinţa de a diminua timpul global de desfăşurare a acestora). Minunatul recitativ *parlato* al cîntecelor noastre epice s-a transformat într-o declamaţie patetică, fără acoperire în cultura populară şi de un prost gust desăvîrşit. Din nenorocire, tineretul — auditor docil, consecvent şi receptiv la „mòdele" lansate pe căi atît de prestigioase — a fost sensibil la acest „truc", care a căpătat în prezent o circulaţie îngrijorătoare. Iată ce urmare dezastruoasă poate avea ideea iresponsabilă a unui „artist" cu exces de imaginaţie, care nu ştie ce înseamnă respectul faţă de integritatea textului popular şi nici responsabilitatea faţă de consecinţele gesturilor sale.

Unora dintre dirijorii de ansambluri şi orchestre populare li se mai pot face şi alte imputări. Preocupaţi de acurateţea execuţiilor în tarafurile ample (citiţi : de reprimarea oricăror iniţiative heterofonice a instrumentiştilor) pe de o parte, iar pe de altă parte de transformarea lăutarilor în artişti „cultivaţi" şi „onorabili", ei îi silesc pe aceştia din urmă să înveţe notaţia muzicală şi să cînte după ştime. (Cu neplăcută surprindere am constatat că *solfegiul* a devenit probă obligatorie la examenul de atestare a artiştilor liber-profesionişti, probă la care de altfel lăutarii — oameni cu mult bun simţ — se prezintă lamentabil). În aceste condiţii, atît *variabilitatea* cît şi *oralitatea* pieselor folclorice performate sînt complet anulate.

Dar am adus aici dirijorilor reproşuri care s-ar fi cuvenit să aibă altă adresă. Căci nu lor, sau nu în primul rînd lor, trebuie să li se pretindă să înţeleagă că *fiecare text muzical pe care îl lansează are valoare exemplară, cele mai multe şanse de a se reintegra în circuitul folcloric şi de a influenţa textele autentice din aceeaşi categorie, în particular, şi stilul popular de creaţie şi interpretare în general.* În momentul în care decizi acompanierea în ritm de sîrbă a unui cîntec liric ţărănesc muntenesc, spre exemplu, trebuie să fii conştient de faptul că, pe de o parte, contribui la compromiterea variantelor sale parlando giusto sau parlando rubato care se vehiculează în mediul folcloric tradiţional, iar pe de altă parte determini — fie şi într-o măsură infimă — accelerarea procesului de evoluţie (sau involuţie ?) a cîntecului propriu-zis către cîntecul de joc.

Am putea continua, întocmind o listă lungă — foarte lungă — de deformări pe care folcloriştii-practicieni le impun creaţiilor muzicale, deformări care le îndepărtează în mod nepermis de creaţiile autentice imitate sau „citate" ; referindu-ne la modul dezavantajos, uneori vulgarizator, de prezentare scenică a pieselor ; semnalînd necesitatea selectării judicioase a acelora cărora urmează să li se dea o largă difuzare etc., etc., etc. Dar faptele aduse în discuţie constituie, după opinia noastră, o argumentaţie suficientă în favoarea următoarei idei : *spectacolul şi emisiunea de folclor trebuie pregătite nu numai cu competenţă, dar şi cu responsabilitate, de oameni perfect conştienţi de reverberaţiile uriaşe ale gesturilor lor, de ireversibilitatea proceselor pe care le pot declanşa sau dinamiza în planul culturii populare.*

* * *

Rîndurile de faţă trebuie înţelese ca o pledoarie pentru respectarea integrităţii formale a creaţiilor muzicale de tradiţie orală, dar şi ca un mod de afirmare a angajării folcloriştilor-teoreticieni în demersul de valorificare prin difuzare largă a culturii populare — demers care se cere condus cu inteligenţă şi pricepere, pentru evitarea, în limitele posibilului, a „efectelor secundare" negative. Căci teoreticienii nu sînt — după cum nu au fost niciodată — simpli observatori critici ai acţiunilor practicienilor, ci oameni care au dovedit că ştiu şi pot să participe efectiv la viaţa cultural-artistică a ţării.

Preliminar redactării paginilor de faţă, autorul a consultat o seamă de studii şi articole semnate de dr. Irina Nicolau, cercetător ştiinţific, şi dr. Alexandru Amzulescu, Eugenia Cernea, Mariana Kahane, Radu Niculescu — cercetători ştiinţifici principali la Institutul de cercetări etnografice şi dialectologice.

Speranţa RĂDULESCU

Compozitorii în dialog cu oamenii muncii de la Uzinele „Grivița Roșie"

Contactul direct al compozitorilor cu publicul din cele mai largi cercuri de amatori ai muzicii, de cele mai multe ori întîlnit chiar la locul său de muncă, acolo unde ambianța este mai directă, schimbul de idei mai rapid, sentimentele imediate, a devenit un obicei constant al Uniunii compozitorilor, în dorința esențială de a-și îmbogăți informația despre viața de zi cu zi a posibililor ascultători, despre preocupările și gustul lor, dar și cu ideea că poate exista și o informație în sens invers, că muzica românească poate fi mai firesc, mai familiar cunoscută și îndrăgită astfel. Alături de scriitori au fost organizate mai multe întîlniri unde glasul poeziei și al muzicii s-a înfrățit în nobilul impuls de a dărui frumosul acolo unde omul de simțire și disponibilitate este gata să-l recepționeze în mod optim.

Participînd la mai multe asemenea întîlniri organizate în Capitală, mă gîndeam la opera însemnată de adecvare a artei, sub aspectul concepției, al realizării dar și în ceea ce privește mijlocul de a fi oferită, de adecvare la universul zilnic, la nevoia cotidiană de frumos. Procesul acesta de infuzare în diurn, adesea la locul de muncă, ori, apoi, acasă, prin intermediul micului ecran, al radioului și discului, schimbă vechiul raport dintre creator și public, transformă dialogul (adesea, în trecut, chiar monolog) într-o comunicare adevărată și vie care inspiră și aspiră totodată. Și apoi, să nu uităm că de cînd se traduce în fapt ideea vastă, rezonantă, a unui festival național de proporțiile „Cîntării României", unde artiști de toate profesiunile participă în număr de milioane, interdependența între creație și receptare a devenit extrem de strînsă și realizată în act la modul superior.

Întîlnirea muzical-literară la care ne referim acum a avut loc la clubul Uzinelor „Grivița Roșie". Președintele Uniunii compozitorilor, muzicologul dr. Petre Brâncuși, a prezentat unei asistențe numeroase pe participanți — compozitorii George Grigoriu, Edmond Deda, Emil Lerescu, Ștefan Niculescu, Zaharia Popescu. Din partea Uniunii scriitorilor, poetul Traian Iancu, directorul Uniunii, a introdus pe scriitori prezenți — Vlaicu Bârna, Nicu Filip, Constantin Florea, Petre Got, Gheorghe Pituț, Mircea Florin Șandru. Versuri sau scurte proze, amintiri legate de istoricul puternicei citadele muncitorești și revoluționare în care ne aflam, au instituit de la început acea atmosferă caldă, de comunicare reciprocă între scenă și sală, atmosferă care formează premisa esențială a reușitei unor astfel de inițiative.

Programul muzical a adus la rampă două formații corale de amatori — Corul Ministerului Transporturilor și Telecomunicațiilor și Corul Regionalei C.F.R. București, pregătite și dirijate de Traian Buhlea, formații cu experiență și tradiție, cu acea manieră simplă de cînt care caracterizează adevărata participare sufletească la opera interpretată. S-au înscris în program lucrări de Ioan D. Chirescu, Nicolae Ursu, Radu Paladi, Mircea Neagu. Ultima secțiune a concertului a cuprins muzică ușoară de George Grigoriu în interpretarea unor tineri soliști — Adina Vasiliu, Carmen Anton, Liana Lungu, George Sava.

Ca și în alte dăți, receptarea a fost firească, captivarea numeroasei asistențe arătînd utilitatea unor astfel de spectacole organizate în întreprinderi și instituții, în medii sociale dintre cele mai diferite, medii care formează baza celui mai numeros și variat public artistic.

Costin CAZABAN

Sensuri craiovene ale creativității

Am revenit în mijlocul oamenilor care muncesc cu dăruire și celebrează cu pasiune frumosul pe vatra nouă a vechii cetăți a Băniei. După ediția din luna mai a festivalului consacrat afirmării tinerilor interpreți de muzică populară veniți aici din toate județele țării, organizat ca un omagiu adus prestigioasei artiste care a fost Maria Tănase, începutul actualei stagiuni muzicale craiovene mi-a relevat, cu valoare de simbol, cîteva sensuri ale virtuții de creativitate proprii poporului nostru.

M-am aflat din nou, împreună cu colegi compozitori și muzicologi din București și din cenaclul craiovean al Uniunii compozitorilor, în mijlocul harnicilor muncitori, tehnicieni și ingineri care lucrează în uzinele „Electroputere". Am poposit în cîteva secții în care procesul de concepere și realizare a mașinilor și instalațiilor electrice se desfășoară la un înalt grad de exigență, modernitate și dragoste de profesiune. Temerarii telegari ai drumului de fier care învinge inerția distanței purtînd cu faimă emblema uzinei pînă departe de hota-

rele patriei, elementele care intră în componența liniilor electrice de înaltă tensiune fabricate aici mi-au sugerat fluxul marilor trăiri ale contemporanului nostru *homo faber*, ridicat astăzi la o putere multiplicată de zămislire, de energie și de voință.

După o rodnică zi de muncă, oamenii uzinei au luat parte la inaugurarea cercului de prieteni ai muzicii de la Universitatea Craiova printr-un concert susținut la „Electroputere" de orchestra Filarmonicii „Oltenia" sub conducerea apreciatului dirijor Teodor Costin. Am identificat printre audienți muncitori cu experiența vieții, care se reîntîlneau cu frumusețile artei sunetelor, și tineri veniți pentru prima oară să cunoască nemijlocit în incinta uzinei o orchestră simfonică cu un program variat, atrăgător. Violonistul Ștefan Ruha, de la Filarmonica din Cluj-Napoca, invitat să concerteze cu acest prilej, și-a meritat cu prisosință călduroasa primire datorită tălmăcirii cu vibrație și măiestrie a unor lucrări de largă notorietate.

Pe cît de tînăr pe atît de laborios și de unit în sentimentul de responsabilitate ca factor de educație estetică prin generoasa artă pe care o slujește, ansamblul *Teatrului liric* craiovean se impune fără rezerve în viața noastră artistică și îndreptățește de pe acum toată atenția publicului și specialiștilor. În premieră absolută a fost prezntată aici în condiții care determină afirmațiile de mai sus legenda dramatică în două părți *Meșterul Manole* de Gheorghe Dumitrescu. Compozitor căruia cultura noastră muzicală îi datorează un vast și reprezentativ ciclu de opere și oratorii inspirate din istoria poporului român din cele mai vechi timpuri pînă în epoca modernă, Gh. Dumitrescu, pornind de la textul clasicei balade, evocă lupta pînă la sacrificiul de sine dusă de legendarul meșter și de ajutoarele sale pentru împlinirea vocației creatoare care îi definește existența. Frumusetii neîntrecute a textului poetic original, Gh. Dumitrescu îi adaugă valori de sinteză ale tezaurului folcloric național și elemente de invenție personală realizînd un poem de impresionantă forță dramatică, la înălțimea semnificației morale a acestui monument al gîndirii și sensibilității care ne sînt proprii. Dincolo de substratul epic, compozitorul, care este și autorul libretului, conferă acțiunii înțelesul peren și universal al dăruirii pentru o cauză nobilă, pentru o idee avîntată, restituind acestei creații de străveche origină atributele cu care este învestită. Organicitatea imaginii poetice își află echivalentul în relieful melodic fundamentat pe modurile și ritmurile caracteristice muzicii românești, în arta armonică și orchestrală densă și expresivă, rezultat al experienței de prim ordin pe care Gh. Dumitrescu a dobîndit-o în domeniul lirico-dramatic. Soluțiile aduse punerii în scenă a spectacolului de regizorul George Zaharescu sînt exemplare, în direcția concentrării acțiunii asupra liniilor ei de forță și de semnificație. Constantin Ene în Manole, Rodica Mincef în Ana, Ion Grigorescu în Ieronim, Bogdan Pancu în Neagoe Vodă Bassarab împreună cu ansamblul condus de Marian Didu și avînd ca maestru de cor pe Alexandru Racu au asigurat o interpretare de integrală reușită. Iată aici o nouă dimensiune a vieții artistice craiovene, un nou sens pe care îl dăm azi creativității.

Vasile TOMESCU

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

Septembrie 1980

— Documentare la Combinatul Poligrafic „Casa Scînteii" și dialog cu oamenii muncii din combinat.

— Documentare în județul Dolj ; vizitarea unor obiective industriale și agricole ; participarea la spectacolul cu opera „Meșterul Manole" de Gheorghe Dumitrescu ; deschiderea cercului de prieteni ai muzicii de la Universitatea din Craiova.

Octombrie 1980

— Documentare în județul Cluj ; vizitarea unor obiective industriale și agricole și participarea la Festivalul „Toamna muzicală clujană".

— Documentare în județul Gorj ; vizitarea unor obiective industriale și agricole.

— Participarea în juriu și la spectacolele organizate de Ministerul Apărării Naționale în cadrul finalei Festivalului cîntecului ostășesc „Te apăr și te cînt, patria mea".

— Documentare a membrilor Filialei din Cluj la C.A.P. Bonțida.
— Documentare a membrilor Filialei din Cluj în județul Bistrița-Năsăud pentru vizitarea unor obiective industriale și agricole.
— Documentare a membrilor Filialei din Tg. Mureș în orașul Miercurea-Ciuc pentru vizitarea unor obiective industriale.
— Documentare a membrilor Filialei din Cluj la Centrul minier din Baia Mare.

Noiembrie 1980

— Documentare a membrilor Filialei din Iași la Combinatul de utilaj greu din localitate.
— Documentare la o mare unitate militară din Municipiul București și participarea la o întîlnire cu formații artistice ostășești.
— Documentare a membrilor Filialei din Tg. Mureș la Combinatul chimic „Azomureș" din localitate.

Decembrie 1980

— Documentare la Întreprinderea de Confecții și Tricotaje București și un dialog cu artiștii amatori din Sectorul 6.
— Documentare în județul Constanța ; vizitarea unor obiective industriale și agricole și participarea la Festivalul artistic „Pontica".

Ianuarie 1981

— Deplasare în județul Caraș Severin pentru vizitarea unor obiective industriale și agricole ; întîlnire cu dirijori ai formațiilor artistice de amatori din județ.

Februarie 1981

— Documentare în județul Buzău ; vizitarea unor obiective industriale și agricole ; participarea la repetiții ale formațiilor artistice de amatori.
— Documentare a membrilor Filialei din Cluj în orașul Turda.
— Documentare a membrilor Filialei din Iași la Fabrica de medicamente „Penicilina".
— Documentare a membrilor Filialei din Timișoara la T.A.E.M. din localitate.

Martie 1981

— Documentare la I.P.R.S. — Băneasa.
— Documentare în județul Brașov ; vizitarea unor obiective industriale și agricole ; întîlnire cu mebrii cercului de „Prieteni ai muzicii" din Brașov.
— Documentare a membrilor Filialei din Cluj la Întreprinderea Vlădeasa — Huedin.
— Documentare a membrilor Filialei din Iași în județul Suceava ; vizitarea unor obiective industriale și agricole și a unor case memoriale.
— Documentare a membrilor Filialei din Tg. Mureș la Fabrica de mobilă din localitate.
— Documentare în orașele Brăila și Galați ; vizitarea unor obiective industriale și a șantierului Canalului Dunărea-Marea Neagră.
— Documentare a membrilor Cenaclului din Craiova la Întreprinderea „Electroputere".

Aprilie 1981

— Participare la sesiunea științifică organizată de Uniunea compozitorilor și muzicologilor în colaborare cu Conservatorul de muzică „Ciprian Porumbescu" și Institutul de istorie a artei al Academiei de științe sociale și politice, dedicată aniversării a 60 de ani de la înființarea Partidului Comunist Român.
— Documentare în județul Teleorman ; vizitarea unor obiective industriale și agricole din județ ; întîlnire cu membrii cercului de „Prieteni ai muzicii" din orașul Turnu-Măgurele.

Mai 1981

— Documentare la Institutul de biologie și patologie celulară.
— Documentare la Întreprinderea „Tricodava" din București ; întîlnire cu artiști amatori din Sectorul 3.
— Documentare a membrilor Filialei din Cluj în județul Maramureș ; vizitarea unor obiective industriale și agricole și participarea la constituirea Cenaclului de creație muzicală din Baia Mare.
— Documentare a membrilor Filialei Iași la Întreprinderea de țesături „Iași Tex".

Iunie 1981

— Documentare în județul Tulcea ; vizitarea unor obiective industriale și agricole ; întîlnire cu artiști amatori de la Casa de cultură din orașul Tulcea.
— Participare la Festivalul de muzică de cameră din Brașov ; vizitarea unor case memoriale din județ.
— Participare la Festivalul „Zilele muzicale tîrgumureșene".
— Documentare a membrilor Filialei din Timișoara în comuna Beresgăul Mare ; vizitarea unor obiective agricole și întîlnire cu artiști amatori din județ.
— Consfătuire cu dirijorii de fanfară din județul Timiș și județele limitrofe, la Buziaș.
— Întîlnirea membrilor Filialei din Tg. Mureș cu artiști amatori de la Casa de cultură din Gheorghieni.

cenacluri

Plenara comitetului de conducere al Uniunii compozitorilor din ziua de 10 septembrie a avut ca temă *Responsabilităţile compozitorilor şi muzicologilor în lumina cuvîntării tovarăşului Nicolae Ceauşescu, secretar general al Partidului Comunist Român, la cel de-al II-lea Congres al Consiliilor populare* (material pu-

blicat în numărul 9/1980) ● În luna august a.c. a avut loc la Düsseldorf un simpozion cu tema *Valori şi probleme ale culturii poporului român* şi în acest context, afirmarea creaţiei populaţiei de limbă germană din România. În domeniul culturii muzicale au prezentat comunicări compozitorul Wilhelm Berger şi muzicologul Vasile Tomescu ● Cenaclul din 6 octombrie a fost consacrat compozitorului Zeno Vancea, cu prilejul aniversării a 80 de ani de viaţă. Cuvîntul omagial, adresat de dr. Petre Brâncuşi, preşedintele Uniunii compozitorilor şi de muzicologul Gheorghe Firca, a fost urmat de audierea *Cvartetului de coarde*

nr. 6 şi a *Sonatei pentru orgă şi orchestră* ● În luna septembrie un grup de compozitori şi muzicologi au fost oaspeţii Combinatului Poli-

grafic Casa Scînteii. Cu acest prilej a avut loc un foarte util dialog cu cîţiva oameni ai muncii, iubitori ai artei sunetelor. Printre altele ei au solicitat sprijinul Uniunii compozitorilor pentru iniţierea unui cerc de prieteni ai muzicii ca şi în întocmirea unui repertoriu pentru cor de cameră, ales cu discernămînt.

NOI CREAŢII LA BIROURILE DE SECŢIE

Wilhelm Berger : *Concert pentru vioară, violă şi orchestră, Simfonia a XIII-a,* dedicată lui George Enescu şi *Cvartet de coarde nr. 14 ;* Liana Alexandra — *Concert pentru flaut, violă şi orchestră de cameră ;* Sergiu Sarchizov — *Concert pentru vioară şi orchestră ;* Zeno Vancea — *Cvartet de coarde nr. 8 ;* Anatol Vieru — *Cvartet de coarde nr. 4 ;* Pascal Bentoiu — *Cvartet de coarde nr. 3 ;* Irina Hasnaş — *Cvintet de suflători.*

LUCRĂRI INTRATE ÎN BIBLIOTECA DE DIFUZARE A UNIUNII COMPOZITORILOR

Pascal Bentoiu — *Simfonia a V-a ;* Wilhelm Georg Berger — *Concert pentru violină, violoncel şi orchestră ;* Nicolae Boboc — *Mic divertisment în stil clasic pentru orchestră ;* Dumitru Bughici — *Simfonia concertantă pentru cvartet de coarde şi orchestră ;* Liana Alexandra — *Cantata II „Laudă" ; Două imagini pentru cor de copii şi orchestră ; De dor şi de bucurie,* 2 secvenţe pentru soprană şi orchestră de cameră ; Doru Popovici — *Patria muncește,* cantată de cameră pentru voce şi orchestră ; *Pastorale bănăţene,* pentru orchestră de coarde, timpan, harpă, piatti şi clopote ; *Omagiu lui Burebista,* cantată pentru cor mixt şi orchestră ; *Incantaţii dacice,* cantată pentru voce medie şi orchestră ; *Odă lui Mihai Viteazul,* cantată pentru soprană şi orchestră de cameră.

PARTITURI STRĂINE INTRATE ÎN BIBLIOTECA DE DOCUMENTARE

David Toradze — *Second symphony ;* Dezider Kardoš — *Druha suita ;* Oto Ferenczy — *Intermezzo ;* Jan Cikker — *Klavirne variacie ;* Milan Novak — *Tri skladby ;* Andrey Ocens — *Fresky Sonatina ;* Alexander Moyzes — *Sonatina ;* Jozef Malovec — *Divertimento ;* Hanus Domansky — *Dianoia ;* Ilja Zeljenka — *Preludium a fúga ;* Eugen Suchon — *Sonata rustica ;* Ladislav Burlas — *Koncertantná sonata ;* Jozef Sixta — *Noneto ;* Gerhard Rosen-

feld — *Der Mantel* ; J. Dietrich Link — *Die Schatzinsel.*

LUCRĂRI DE MUZICOLOGIE

Paul Dessau — *Aus Gesprächen* ; W. Hanke — *Die Thomaner* ; Dieter Kranz — *Gespräche mit Felsenstein* ; E. Hermann Meyer — *Musik der Renaissance* ; Frank Schneider — *Momentaufnahme* ; Heinrich Besseler — *Aufsätze zur Musikästhetik und Musik* ; Georg Friedrich Händel — *Beiträge zu seiner Biographie* ; Günter Mayer — *Notebild* ; Richard Tauber — *Ein Leben-eine Stimme* ; Karl Laux — *Nachlang* ; G. W. Tcchitscherin — *Mozart* ; A. Schweitzer — *Johann Sebastian Bach* ; Wener Neumann — *Aufgaben und probleme* ; E. Hermann Meyer — *Für sie porträtiert* ; Hans Eisler — *Für sie porträtiert* ; S. Matthus — *Für sie porträtiert* ; Ernst Krause — *Opernsänger.*

M. M.

ORCHESTRA DINU LIPATTI ÎN R. F. GERMANIA

Deşi pentru prima dată mesageri ai artei interpretative româneşti dincolo de hotarele ţării, membrii orchestrei de cameră Dinu Lipatti a Conservatorului „G Dima" din Cluj-Napoca au reuşit, sub conducerea dirijorului Barbu Casiu să se impună atenţiei publicului şi criticii germane de specialitate. Invitaţi ai celei de a XXX-a ediţii a Festivalului internaţional de tineret de la Bayreuth, studenţii clujeni au activat atît ca formaţie de sine stătătoare, concertînd în Bayreuth şi în alte oraşe ale regiunii (Neustadt, Egloffstein, Creussen), cît şi ca membri activi ai marii orchestre simfonice internaţionale. În urma concertului de deschidere a Festivalului, cînd publicului german i-a fost oferită ocazia de a asculta una dintre cele mai cunoscute lucrări ale şcolii contemporane româneşti de compoziţie, *Suita pentru orchestră de coarde „Codex Caioni"* de Doru Popovici, *Nordbayerischer Kurier* din 11 august 1980 aprecia în mod deosebit „strălucirea şi frmuseţea neobişnuită a sonorităţii" orchestrei conduse de Barbu Casiu. Despre o „delectare desăvîrşită" vorbeşte şi *Neue Presse,* Coburg — 11 august 1980, referindu-se la un concert susţinut de orchestra Dinu Lipatti în Aula şcolii din Creussen, cu un program alcătuit din lucrări de Albinoni, Händel şi Telemann (Concertul în Re pentru trompetă şi orchestră — solist Lazăr Moldovan, student anul IV) subliniind ca „punct culminant final al serii „melodiile şi dansurile româneşti din *Codex Caioni* de Doru Popovici „în care dirijorul şi muzicienii au evidenţiat în *Dansul valah* atît temperament şi artă încît în urma aplauzelor puternice n-au putut evita un supliment !"

Fiecare apariţie în concert a orchestrei clujene determină cronicarii în a concepe articole din ce în ce mai elogioase : „...un eveniment impresionant ! Tinerii români au oferit sub conducerea conferenţiarului Casiu Barbu o elevată trăire muzicală... ( ) piesele au fost prezentate magistral !" *(Nordbayerischer Nachrichten,* 18 august 1980), „excelenta orchestră de tineri" (idem 19 august 1980), trompetistul Lazăr Moldovan „virtuoz cunoscător al instrumentului său... siguranţă uimitoare" *(Neue Presse,* Coburg, 19 august 1980 etc. Iar prezenţa şi evoluţia dirijorului Barbu Casiu la pupitrul orchestrei sale a fost unanim remarcată, suprema apreciere concretizîndu-se în medalia onorifică de argint cu efigie şi titlul de cetăţean de onoare al oraşului Egloffstein pe care primarul a înmînat-o artistului român împreună cu invitaţia de a participa cu orchestra Dinu Lipatti la festivitatea prilejuită de aniversarea a opt secole de existenţă a oraşului Egloffstein, în 1984.

Alături de orchestra Conservatorului clujean, Cvartetul Filarmonicii din Cluj-Napoca (D. Matea, I. Dimitriu, M. Dimitriu, E. Kostyak) care „...au cîntat încîntător, probînd temperament tumultuos, rezolvînd problemele tehnice aparent fără nici o dificultate..." *(Bayer Rundschau,* Kulmbach, 18 august 1980) Corul de cameră al Filarmonicii din Cluj-Napoca, sub conducerea dirijorului Florentin Mihăescu „...o unitate de excelenţi cîntăreţi care posedă toată claviatura muzicii vocale" (idem) ca şi tînărul dirijor Cristian Mandeal care a primit bagheta marii orchestre simfonice a Festivalului, pentru a conduce la rîndul său una din piesele concertului final, au demonstrat încă o dată înalta clasă şi renumele şcolii muzicale interpretative româneşti.

Cristina BOHACIU-SÂRBU

Contribuții la exegeza operei lui Sigismund Toduță

A intrat demult în tradiția Conservatorului de muzică „G. Dima", prezentarea unor valoroase pagini de muzicologie semnate de autori clujeni — s-a ajuns de curînd la cel de-al XIV-lea volum — sub titlul : „Lucrări de muzicologie".

Recentul volum poartă o semnificativă și emoționantă dedicație : „profesorului dr. Sigismund Toduță, membru al Academiei de Științe Sociale și Politice, profesor consultant al Conservatorului de muzică „G. Dima" din Cluj-Napoca, personalitate de frunte a muzicii românești contemporane".

Cele 14 lucrări componente, precedate de o impresionantă fișă bio-bibliografică, sînt rodul minuțioaselor investigații asupra stilului său componistic, cu implicații estetice convergînd spre rezultanta cognitiv-educativă a operei compozitorului.

O primă corelare de dimensiuni stilistice : *Momente în evoluția stilistică a lui Sigismund Toduță* de Romeo Ghircoiașiu. Autorul își alege — pentru definire și motivație — două „momente" ancorate în procesul de devenire a creației lui S. Toduță : anii 1956 și 1978. Parcurgînd analitic acest „drum creator", R. Ghircoiașiu relevă caracterul umanist al artei compozitorului, grefat pe fondul unor permanențe estetice, considerînd totodată că „cele 5 simfonii, cele 3 concerte de coarde, sonatele, oratoriile sau cele 3 caiete corale sînt într-adevăr momente majore ale unui «mereu prezent» devenit istorie muzicală a zilelor noastre".

În continuare, cîteva titluri de lucrări anunță importante cercetări muzicologice privind elemente specifice de limbaj muzical, procedee propriu-zise de scriitură, modalități definitorii de expresie muzicală, toate acestea în contextul analizelor riguros științifice a compozițiilor lui S. Toduță. Este vorba de relația modal-armonic-polifonic, amprenta neobarocă, ponderea și funcția „ostinato"-ului, influențe folclorice cu rezonanțe în melosul bizantin, surprinzînd de asemenea o serie de tendințe inovatoare în muzica sa.

Muzicologul Gheorghe Firca (București), tratînd despre *Caracterul modal al muzicii lui Sigismund Toduță,* circumscrie *soluția modală* a compozitorului universului modal autohton, caracteristic școlii românești de compoziție. În studiul respectiv, este subliniat meritul considerabil al lui S. Toduță în „procesul consolidării unei armonii modale de tip modern în muzica românească, conferind înaltă valoare tehnică principiului deducerii armoniei din melodie (...)"

O altă coordonată stilistică : limbajul armonic, interferența acestuia cu sfera modalului. Terényi Ede ne propune în lucrarea sa o incursiune în lumea armonică a celor 3 caiete de coruri *a cappella,* mixte și pe voci egale, aparținînd lui S. Toduță *(Conceptul armonic al lui Sigismund Toduță în lumina muzicii sale corale a cappella).* Lucrarea este axată pe ideea necesității stabilirii raportului tradiție-inovație în gîndirea muzicală a lui Sigismund Toduță. Diversitatea cadențelor modale, „tendința de simetrizare a structurilor acordice", funcția simbolică a *leit-acordului,* relația polimodalism orizontal-vertical, spectrul larg al variatelor posibilități de *armonizări polivalente,* cromatismul interpretat ca *fenomen coloristic* — iată esențiale puncte de referință ale unei concepții armonice novatoare, dar în același timp tributară conceptului modal-armonic specific culturii muzicale românești.

Procedeele de realizare contrapunctică, tehnica, expresia și valoarea lor în muzica lui S. Toduță, constituie subiectul lucrării semnate de Dan Voiculescu — *Polifonia în creația corală a lui Sigismund Toduță.* Sînt prezentate aspecte ale scriiturii sale polifonice în spirit renascentist și baroc, de la principiul imitativ, pînă la structura complexă a fugii, alături de o remarcabilă valorificare a potențialului polifonic de tip folcloric (mixturi, isoane, heterofonii). Autorul consideră că „legătura — cu influențare reciprocă — dintre armonie și polifonie apare în creația sa ca un factor de echilibru, determinant al stilului".

Din investigațiile lui Hans Peter Türk, *Variațiunile pe ostinato în creația lui Sigismund Toduță,* rezultă acea juxtapunere de valori artistice de factură națională și universală, caracteristică marilor creatori din toate timpurile, realizată de S. Toduță „la rangul de sinteză personală". *Passacaglia pentru pian, Sonatina pentru pian, Balada steagului,* oratoriile *Miorița* și *Pe urmele lui Horea* sînt elocvente în acest sens, ele cuprinzînd total sau parțial structuri elaborate pe principiul variațiunilor pe ostinato, cu evidente referințe în muzica barocă. H. P. Türk acordă acestor variațiuni semnificația de *simboluri sonore,*

pe o lungă traiectorie în timp, din epoca barocă spre cea contemporană.

Simfonia a V-a și *Concertul nr. 2 pentru coarde* sînt lucrări cu particularități deosebite, relevate de Cornel Țăranu în *Elemente înnoitoare în creația lui S. Toduță*. Înnoirile din *Simfonia a V-a* se concretizează în forma sa concisă — sinteză organică a celor 3 părți — în *brevitatea motivică*, sonoritățile camerale, ritmica de influență folclorică, *poezia doinită* din *Aulodia* (partea a II-a) precum și în *„montajul tăiat scurt, nervos al frazei muzicale"*.

Caracteristic pentru *Concertul nr. 2 pentru coarde* rămîne surprinzătoarea diversitate ritmică situată între două mari extreme : parlando-rubato în *Preludiu* (partea I) și ritmul percutat din *Toccata* (partea a IV-a), fără a mai vorbi de amplele tratări polifonice sau de *ethosul modal* al concertului. Ingenioasă este și penetrația motivelor enesciene (din *Sonata a III-a pentru pian și vioară* sau *Sonata I pentru pian, în fa diez minor*), fuziunea lor perfectă în cadrul noului conținut muzical.

Lucrările dedicate creației pentru pian a lui S. Toduță, de la *Passacaglia* pînă la ciclul de trei piese : *Preludiu, Coral, Toccata*, reliefează două aspecte semnificative : influențele folclorului autohton și integrarea acestor compoziții în învățămîntul pianistic contemporan. Abordînd prima tematică, Rodica Oană-Pop consemnează existența a trei ipostaze posibile de creație cu multiple conexiuni în universul folcloric : inserarea citatului folcloric, făurirea unei melodici de esență folclorică, *transfigurarea*, prelucrarea la nivelul microstructurilor de natură folclorică *(„Valorificarea melosului folcloric în creația pianistică a lui Sigismund Toduță")*.

Creația pentru pian — instrument predilect compozitorului — se distinge și printr-o autentică valoare didactică. Pornind de la acest considerent, Ninuca Oșanu-Pop sintetizează în paginile lucrării sale : *Valențe educative ale lucrărilor pianistice ale compozitorului S. Toduță*, dezideratele majore de ordin tehnic și interpretativ, în funcție de gradul de dificultate al piesei respective (începînd cu ingenioasa *Terzinen*, dedicată copiilor și culminînd cu minunatul triptic *Preludiu, Coral, Toccata)*.

Lucrările corale dețin o pondere justificată în totalitatea creației lui Toduță. În genul amintit, autorul și-a valorificat cu precădere rezultatele studierii științifice a particularităților folclorului românesc, fiind un rafinat exeget al spiritualității sale străvechi.

O laborioasă pătrundere în morfologia scriiturii corale de dată mai recentă, aparține Sofiei Gelman-Kiss în lucrarea de analiză *Sigismund Toduță : La curțile dorului — Trei madrigale pe versuri de Lucian Blaga* (compuse în anul 1978). Ca și poezia lui Blaga, muzica lui Toduță descinde din același *spațiu mioritic*, sugerînd aceeași profunzime spirituală. Principiul ciclic, exprimat prin geneza comună a celor trei madrigale *(La curțile dorului, Iezerul, Întoarcere)* identificată în celula melodică inițială, articulația structurilor interioare reflectînd *secțiunea de aur*, prezența *dinamicii contrariilor* — sînt cîteva modalități artistice prin care compozitorul *„proiectează o viziune particulară a frumosului"* ca interpret al unor sublime viziuni poetico-filozofice.

Cercetările de muzicologie ale lui S. Toduță, vădind o aleasă erudiție, un spirit eminamente științific, se impun pretutindeni datorită concepției lor originale, realiste, asupra muzicii baroce — „primul mare aliniat din istoria muzicii culte (...)" [1]. Reevaluînd *Mesajul estetic al barocului muzical oglindit în analizele lui S. Toduță asupra lui J. S. Bach*, Ștefan Angi argumentează criteriile de elaborare ale inegalabilului *tratat de compoziție*, prin elucidarea *„unor serii de parametri teoretici și practici, de analiză și de explorare perspectivală"*. Deslușirea sensurilor profunde ale creației baroce și implicit bachiene, atestînd simbolica artei respective, prezența unei idei atît de complexe ca *duplex veritas*, potențialul estetic-educativ, sînt, firește, aspecte legate de această mare epocă muzicală pe care S. Toduță a zugrăvit-o în mod realist, reactualizînd-o, recurgînd la subtile confruntări de idei, în baza unor temeinice investigații pluridimensionale.

Monumentale creații vocal-simfonice, oratoriile *Miorița* și *Pe urmele lui Horea*, însumează pagini unice în istoria muzicii românești, rezonînd în cultura și istoria neamului, sinteze a celor mai valoroase elemente de construcție și expresie muzicală, fie din ancestrale straturi folclorice, fie din tezaurul epocii preclasice sau tendințele inovatoare de astăzi.

Într-un ultim grupaj de lucrări din noul volum, sînt reperate simbolurile, sensurile estetice ale acestor impunătoare creații, cum ar fi, de pildă, relevarea *mioriticului* ca simbol *hiperionic* în *Miorița*, întregit cu semnificații sociale, cu *„perspectiva de ideal"* în cel de-al doilea oratoriu, *Pe urmele lui Horea* (Constantin Rîpă — *Conceptul estetic mioritic în creația lui S. Toduță)*.

Pe coordonate similare se înscrie și încercarea Michaelei Caranica-Fulea de a identifica o serie de corespondențe în mulțimea sensurilor muzical-poetice, derivate din ideea de mit, univers sau destin — *Expresie și culoare în oratoriile „Miorița" și „Pe urmele lui Horea" de Sigismund Toduță.*

În aceeași zonă tematică a creației vocal-simfonice, ne reține atenția o lucrare foarte densă, semnată de Vasile Herman *(Oratoriul „Pe urmele lui Horea" de S. Toduță)*, complexă sub aspectul cercetării și viziunii integrale a oratoriului *de tip pasiune*, de la elemente celulare *germinative*, spre necontenita

[1] S. Toduță, Formele muzicale ale barocului în operele lui J. S. Bach, Ed. muz., București, 1969, vol. I, p. 31.

lor desăvîrșire, purtînd cu sine ideatica și expresivitatea verbului poetic.

Un titlu sugestiv în încheierea volumului : *Monumentul lui Horea sau gramatica generativă a muzicii* de Ilie Balea. Elogiind creația lui S. Toduță, răsunetul ei în lumea muzicii, semnificația conturată nu numai în *național* ci și în *universal*, autorul conchide : „Cît, și de ce valoare, ne-a dăruit, cîți și cîte îi datorăm — o știu mulți iubitori ai muzicii românești contemporane, multe formații muzicale care i-au interpretat lucrările, mulți compozitori și muzicieni care s-au format în spiritul sever și riguros (...) aplicat de Sigismund Toduță întîi de toate, în mod exemplar, sie însuși, creației sale, prezenței sale în muzica românească (și nu numai românească...). Înscrie aici o pagină de istorie ?... De ce să ezităm să răspundem afirmativ ? Destule semne sînt și abia începem să le auzim ecourile care ne permit să anticipăm".

Doina JUCU-SÂNTA

CREAȚII ROMÂNEȘTI

„Metamorfozele cerului" pentru soprană, clarinet și pian—de Nicolae Coman

de **Carmen PETRA BASACOPOL**

Transfigurarea universului poetic subtil al lui Ungaretti în muzica inspirată a lui Nicolae Coman ne îndreptățește să ne întrebăm : cum s-a produs acest miraj sonor ? Este cunoscută predilecția compozitorului pentru genul de lied, dar *Metamorfozele cerului* se înscriu în dimensiunile unui amplu poem vocal, cu semnificații majore.

Conținutul literar ne sugerează, prin cîteva imagini concentrate, metamorfozele cerului, din amurg și pînă-n zori. Aceste trei stări ale timpului — amurgul, noaptea și dimineața — depășesc limitele ritmurilor mecanice ale naturii, versurile fiind supradimensionate sub influența unor rezonanțe spirituale adînci. Poetul identifică respirația cu ritmul scurgerii timpului, contopește existența noastră cu cosmosul și inundă ritmicitatea universului cu efluvii afective, transformînd axiomaticele versuri în vibrante cîntece de dragoste.

Compozitorul creează un ciclu unitar cu tranziții imperceptibile, urmărind șirul metamorfozelor cerului din opt secțiuni. Primele trei se referă la momentele serii : *Amurg*, ce se confundă cu starea de liniștire al „nomadului dragostei", *Covor*, cu obsesia sentimentului de singurătate în viziunea multicoloră a asfințitului, și *Astă seară*, un cîntec de dragoste în ambianța de contemplare a tăcutei seri.

Urmează trecerea treptată spre noapte în secțiunea *Noapte de mai*, apoi *Tăcere înstelată*, punctul culminant de expresie al întregului poem, în sensul unei incantații în care „nici un arbore și nici noaptea nu mai clintesc decît în cuiburi", și *Frumoasa noapte*, un cîntec de revelație și de exaltare a dragostei ce coincide cu o explozie în univers, semănînd cu o nuntă. „Ce cîntec s-a născut în noaptea asta, care a țesut din ecoul cristalin al inimii luna și stelele ? Ce sărbătoare a izvorît din nunta inimii ?"

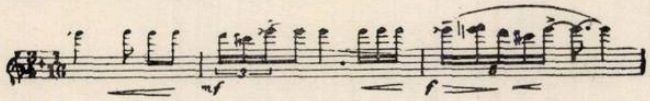
Ultimele două secțiuni se referă la zorii zilei. *Trandafirii în flăcări* continuă incandescența secțiunii anterioare, cu un elan augmentat de bucurie, iar *Dimineața* încheie ciclul printr-o idee de sinteză, quintesență ce definește sensul poemului prin cuvintele „mă iluminez de imensitate".

Nu este greu să întrezărim punctul de contact al viziunii poetice cu universul spiritual al compozitorului, prin apropieri vădite ale sensului versurilor cu spațiul mioritic, ondulat la infinit, așa după cum și timpul se desfășoară în concordanțe ritmice continue. Prin elanul spre nemărginire, spre imensitate și tenta de melancolie găsim afinități cu sentimentul de dor, categoria specifică spiritualității românești, dăltuită simbolic de vizionarul Brîncuși în „coloana infinitului", denumită atît de sugestiv de Petru Comarnescu „coloana dorului".

Din punct de vedere muzical poemul se structurează într-o formă de sonată. Deși nu există o secțiune a dezvoltării, muzica se formează datorită unui proces continuu de dezvoltări interioare, cu preponderență în repriză. Între expoziție și repriză există un episod care

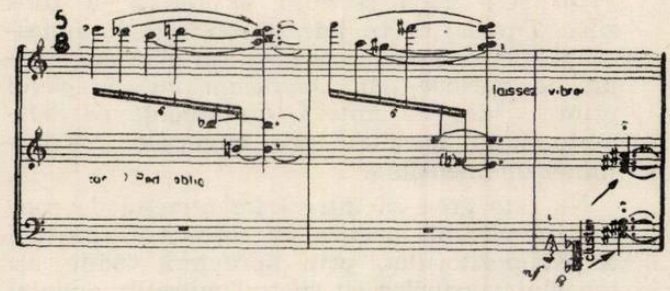
reprezintă secțiunea de aur din punct de vedere al organizării întregului și esența expresivă a poemului (secțiunea a cincea). Datorită unei concepții unitare finalul (coda) se structurează într-o amplă viziune de sinteză.

În diversitatea imaginilor sonore unitatea este creată de motivul germinativ din introducere. Este vorba despre un „cîntec de pasăre" transcris de compozitor, ce atinge datorită veridicității o expresie onomatopeică impresionantă (Ex. 1).



Ca aspect melodic acest motiv germinativ pornește de la un sunet ax, cucerind două sunete descendente, apoi ascendente, revenind de fiecare dată, la nota de bază, într-o ritmică liberă, în registrul acut și în culoarea luminoasă a sunetului *mi bemol*. Trebuie să remarcăm frecvența intervalului de secundă, interval preponderent în structura armonică a poemului. Acest „cîntec de pasăre" care ne introduce de la început într-o atmosferă specială, reprezintă sîmburele din care izvorăște întreg materialul tematic.

Ca un complement al „cîntecului de pasăre" și desprins din celulele sale germinative se conturează tot în introducere „motivul stelelor", format dintr-o serie de 12 sunete în structura căruia distingem frecvența intervalului de secundă și a inversării sale, septima. Aspectul acestui motiv complementar este o alunecare descendentă a sunetelor, într-o ritmică suplă de sextolete, ca o pulverizare scînteietoare, ce se rezolvă într-un cluster.

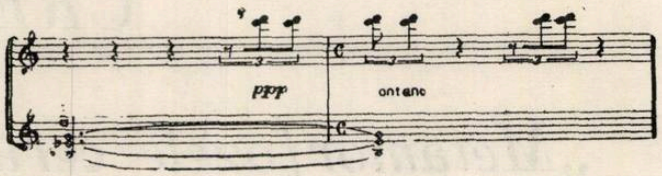


Din rezonanțele acestui ultim efect sonor va apare o nouă succesiune de șase sunete ce se vor completa cu altele formînd totalul cromatic. În felul acesta se succed seriile într-un flux neîntrerupt, fiecare reprezentînd variațiunea precedentei, creînd unitatea concepției tematice, într-o bogată varietate.

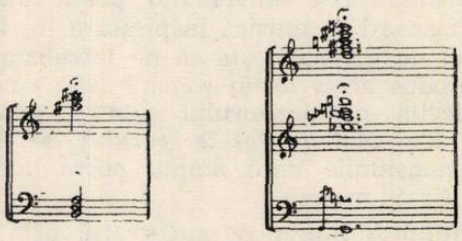
Prin procedeul variațional continuu se evită monotonia de orice natură ar fi (melodică, ritmică, armonică, timbrală), fiecare microstructură avînd valoarea unui unicat, fapt ce ar corespunde pe plan filozofic cu ireversibilitatea timpului.

Se creează un paradox între structura melodică neîntreruptă de Modulo 12 și utilizarea sistemului armonic care, deși derivat din totalul cromatic, sugerează adesea un neofuncționalism.

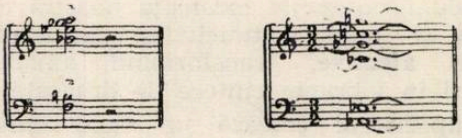
Dublările care survin uneori în acorduri pun în evidență un sunet, distrugînd neutralitatea necesară sunetelor unui acord ce ar reprezenta rezultanta unei serii. Orînduirea sunetelor în acord urmărește frecvența intervalelor de secundă, de cvartă perfectă sau mărită și de cvintă, dînd un aspect modal diferitelor sintagme armonice. Găsim frecvent secunde suprapuse pe intervale armonice de cvartă perfectă, de cvartă mărită în combinație cu terța, sau secunde suprapuse pe un acord consonant în răsturnarea a doua.



Suprapunerile politonale sînt frecvente în țesătura muzicală (Ex. 4). Iată un exemplu de acord maxim, care însumează toate sunetele cromatice, dar care prin distribuția sunetelor în acord acuză sensul unei dominante (Ex. 5).



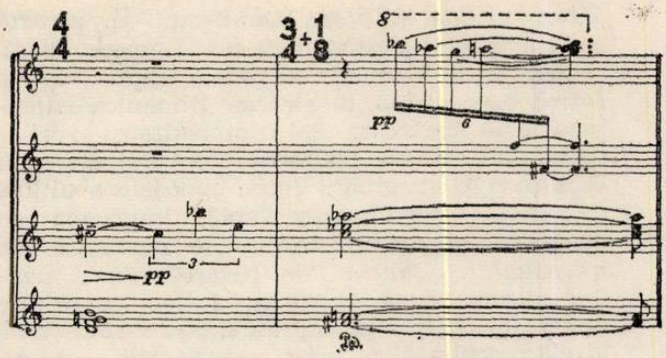
Citez două tipuri de formații armonice cu aspect modal, formate din șase sunete, rezultate *a)* din suprapuneri de intervale diferite (secundă, cvartă perfectă, cvartă mărită); *b)* din suprapuneri la intervale diferite a aceluiași interval (cvintă în cazul de față).

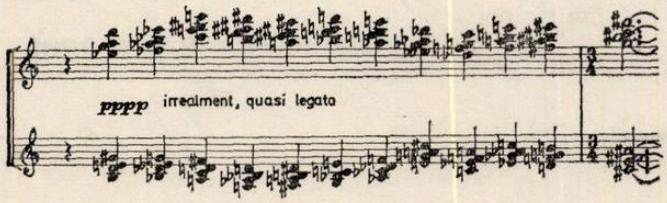


Aparițiile mai deosebite constituie suprapunerea a două serii. Prima este structurată în acorduri modale, iar a doua, superioară, reprezintă „motivul stelelor" (V. ex. 1 pag. următ.).

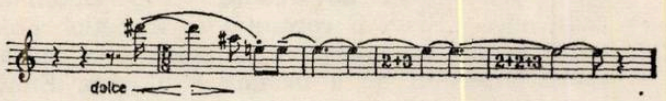
Un moment de tensiune este magistral realizat prin suprapunerea a opt serii, creînd un echilibru armonic perfect, prin mișcarea paralelă a vocilor (V. ex. 2 pag. următ.).

În prima secțiune a ciclului *Amurg* după introducerea în care am găsit răsadurile viitoarelor teme, percepem tema întîi expusă





la clarinet, formată dintr-un motiv de trei sunete *(a)*, în succesiune descendentă de cvartă perfectă şi cvartă mărită, şi un motiv ce integrează în structura sa „cîntecul de pasăre" *(a_1)*. Ambele motive au prelungiri terminale



aducîndu-ne aminte de vechile cîntece de ritual. Vocea intră în dialog cu clarinetul, explicitînd sentimentul de melancolie al serii, în acompaniamentul discret al pianului, ce incorporează în formaţiunile armonice sensurile melodice expuse. Urmează o stingere a culorilor, a dinamicii, a contururilor melodice, corespunzînd cu retragerea păsărilor spre cuiburi.

În secţiunea a doua, *Covor,* dezvoltarea liberă a materialului tematic izvorît din motivul germinativ se continuă la clarinet, marcînd o creştere a tensiunii prin lărgirea intervalelor (de la septimă la nonă şi decimă). Vocea concretizează viziunea multicoloră a asfinţitului, printr-o formulă melodică derivată din tema principală şi crearea unui punct culminant. După o scurtă pauză urmează un epilog tematic, de o rară puritate, format din căderi de terţă minoră şi atingerea subtonului, într-o linie ondulată. Această melodie exprimă sentimentul de singurătate, într-o microstructură ce aminteşte prepentatonicul bocetului

În secţiunea a treia, *Astă seară,* apare tema a doua expusă la voce, cu vădite tangenţe cu celula germinativă astfel încît se integrează în marele suflu al poemului, fără a crea un contrast evident.

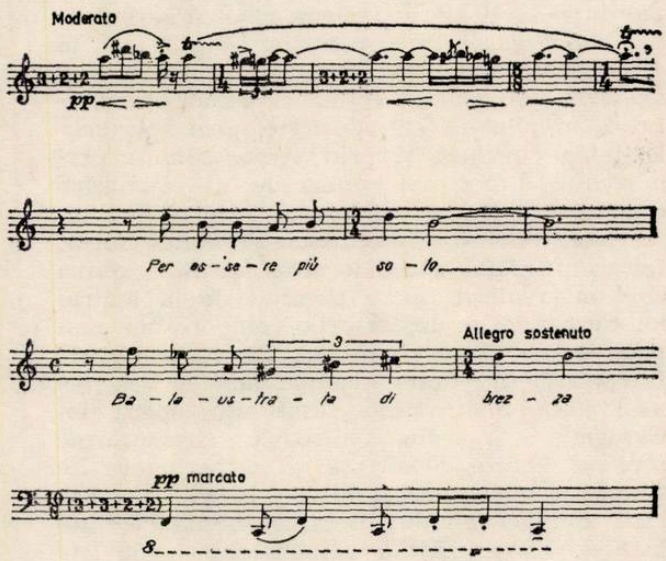
La pian se prefigurează o nouă serie *(b_1)* preluată de clarinet într-o formă variată ce reprezintă complementul primei apariţii a temei a doua. Acest b_1 va apare în diferite ipostaze în dezvoltările tematice ulterioare.

Secţiunea a patra, *Noapte de Mai,* concluzia expoziţiei, începe cu „cîntecul de pasăre" expus la pian urmat de o ascensiune dinamică realizată printr-o imitaţie strînsă a aceluiaşi motiv, la voce şi clarinet. Basul ostinat al pianului este desfăşurat pe un salt de cvartă şi un ritm caracteristic de dans, punctînd parcă trecerile timpului în acest moment nocturn

Semnificativ este momentul final în care apar fragmente din „cîntecul de pasăre" suprapuse peste basul ostinat al pianului, realizat de data aceasta din clustere estompate, care marchează ritmul caracteristic, cu indicaţia *quasi tamburo lontano.*

Episodul, axa centrală a arhitectonicii poemului, este format din secţiunea a cincea, *Tăcere înstelată.* Punctul culminant de expresie coincide deci cu un moment de liniştire, de încremenire chiar a naturii, ca o oprire a respiraţiei într-un moment de incantaţie. Nuanţele catifelate, mişcarea lentă, ondulată şi mai ales duetul intens liric ce se desfăşoară între pian şi clarinet, atingînd prin acumulări înlănţuiri în *stretto,* reprezintă o impresionantă pagină poetică.

Repriza, cu importante dezvoltări tematice, începe în secţiunea a şasea, *Frumoasa noapte.* Din ireal apar contururile temei întîi, într-o dezvoltare susţinută ce atinge o culminaţie într-un ingenios canon la octavă între clarinet şi pian. Vocea intervine cu o cantilenă largă formată din elemente ale temei întîi şi ale „cîntecului de pasăre". Printr-un proces de dezvoltare, discursul muzical se dinamizează, atingînd culminaţia pe cuvintele „sînt beată de univers", într-o ambianţă sonoră descătuşată, aproape sălbatică, ce se continuă în secţiunea a şaptea, *Trandafirii în flăcări.* Incandescenţa capătă o strălucire mai accentuată prin alunecarea bruscă a clarinetului din re-



gistrul acut pînă în cel grav, ca un fulger, continuînd în sunete armonice, prin acordu-

rile sonore ale pianului și registrul pătrunzător al sopranei, creînd o luminozitate feerică. După o largă suprafață sonoră strălucitoare, suplă și jucăușe, procesul de dezvoltare continuă prin elementul b_1, din tema a doua, expus la clarinet dublat de pian la octavă. Ascensiunea dinamică se realizează prin procedeul de eliminare tematică, ajungîndu-se prin reducere pînă la un singur sunet, sunetul inițial, care se întrepătrunde cu „cîntecul de pasăre", expus la clarinet. Asemănător cu concluzia expoziției și în acest moment avem o liniștire, un moment expresiv și liber de așteptare în care pianul, prin semnele de bucium îndepărtate și rezonanța unor acorduri profunde, iar clarinetul prin *slaptong*-uri pregătesc ultima secțiune, *Dimineața*. În această codă amplă, deși atmosfera este limpede, clară, senină, apar elemente tematice expuse într-o formă concentrată, de sinteză. Dinamica estompată este încărcată de complexitatea vocilor culminînd cu cele douăsprezece bătăi ale unui ceas cosmic imaginar. Vocea cunoaște o ultimă culminație, pierzîndu-se apoi, împreună cu clarinetul și pianul, în undele nesfîrșite ale imensității. „Cîntecul de pasăre" expus pentru ultima oară la pian, într-o sonoritate stinsă, aproape imperceptibilă, pe funadul vocii, al clarinetului și al unor reverberații acordice, încheie și totodată lasă deschis orizontul unor noi cicluri.

Carmen PETRA BASACOPOL

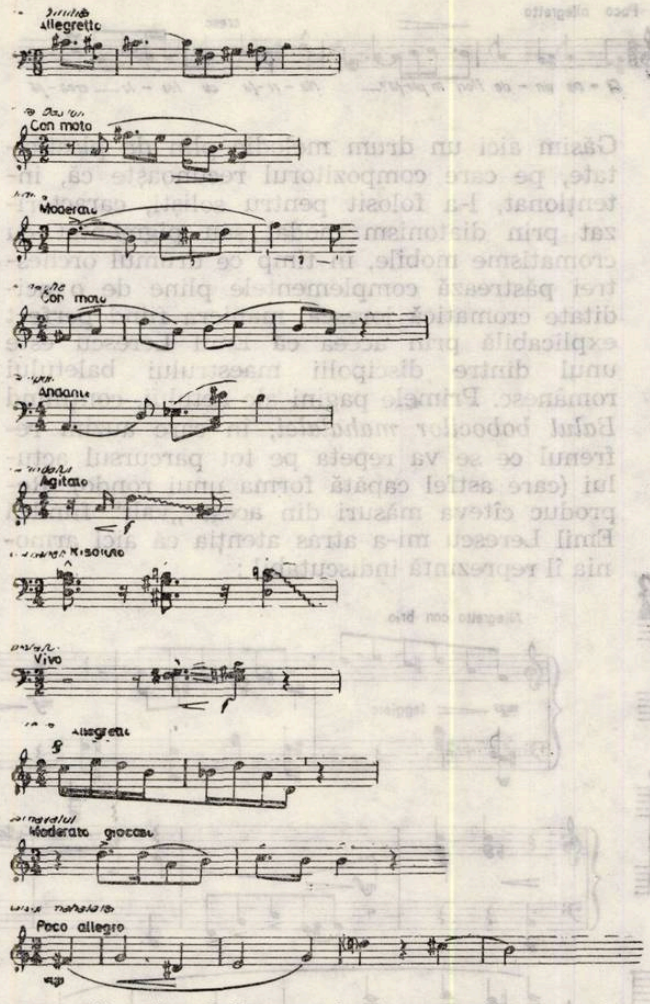
Opera D-ale carnavalului de Emil Lerescu

Eram obișnuit să ascult muzică scrisă de Emil Lerescu, prezentînd interes pentru tonul dinamic conținut, sau uneori liric, în genul coral mai ales. În operele *Ecaterina Teodoroiu* și *Peneș Curcanul* apreciasem vigurozitatea eroică a tratării muzicale, caldul patriotism.

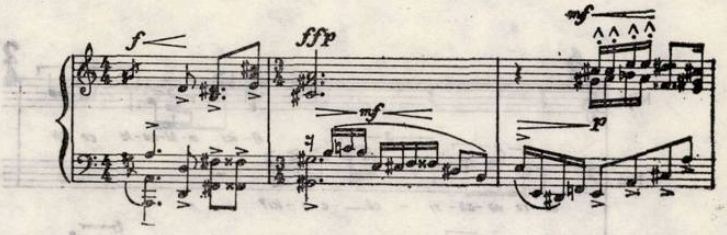
Nu m-așteptam ca apreciatul compozitor să dea la iveală, la un moment dat, o operă pornind de la ideile caragialești. Și iată că, în anii 1978—1979, a fost scrisă opera *D-ale carnavalului*, bazată pe partitura dramatică omonimă aparținînd lui Ion Luca Caragiale.

În muzica românească este adevărat că s-a creat o veritabilă tradiție în sensul inspirației din lumea dramatică a autorului *Scrisorii pierdute*. Emil Lerescu recunoaște că se înscrie pe linia aceasta, cu o contribuție originală, în care se vădește experiența sa de compozitor de operă, de muzică corală și lieduri, rezultatul fiind plin de atracțiozitate, prin spectaculozitatea cuprinsă și prin verva comică permanentă. Problemele muzicale ale realizării desigur că se caracterizează prin dificultăți serioase. Paul Constantinescu și Matei Socor, fiecare în felul său, au atras atenția, atunci cînd au realizat opere pornind de la teatrul lui Caragiale că demersurile componistice respective sînt foarte dificile. Ca și *O noapte furtunoasă* sau *Conu Leonida față cu reacțiunea*, „cea mai veselă farsă din opera lui Caragiale și din întreaga dramaturgie română" * este construită ca o perindare de situații comice, neocolindu-se laturile erotice, locul simbolurilor din literatura necomică fiind luat de către măștile personajelor, articulate ferm, din punct de vedere temperamental, psihologic. „Rîsul e continuu și frenetic" observă Valentin Silvestru și acest fapt mi-a sporit interesul de a urmări felul cum Emil Lerescu a reușit să croiască muzical opera, pornind, așa cum arătam, de la un tipar plin de dificultăți. Mai întîi, doresc să mai amintesc că la concursul la care a fost prezentată piesa lui Caragiale, organizat cu multe zeci de ani în urmă de Teatrul Național, și din al cărui juriu au făcut parte Titu Maiorescu, B. P. Hașdeu și Vasile Alecsandri, partitura dramatică a fost unanim apreciată, motto-ul prezentării ei fiind „Allegro". Alergătura dramatică caragialescă i-a inspirat compozitorului Emil Lerescu o muzică fără respirație, o operă comică în 3 acte, cu un prolog și două antracte. Într-o mahala a Bucureștilor pe la sfîrșitul secolului trecut, ne aflăm, în actul întîi al operei în frizeria lui Nae Girimea. Întreg actul, datorită structurii mozaicate, precum și vitezei cu care sînt rostite lucruri diverse, poate fi apreciat ca un scherzo, cu epsioade recitate. Personajele caragialești sînt, în viziunea lui Emil Lerescu, veritabile marionete, care se mișcă și trăiesc în slujba poantelor care le aparțin. Ele se caracterizează prin idei muzicale proprii. În afara acestora, compozitorul a mai realizat și alte idei conducătoare, care sugerează „frizeria", „carnavalul", și „valsul mahalalei". Privind acest plan al ideilor conducătoare observăm o varietate a concepției coordonatoare, născută din varietatea tipologică și de ambianță. Alături de celule extrase din jocurile noastre populare își fac loc aici drumuri melodico-ritmice caracteristice muzicii de salon și folclorului de mahala. Cu respirații scurte, parcă marionetistice, după cum a intenționat

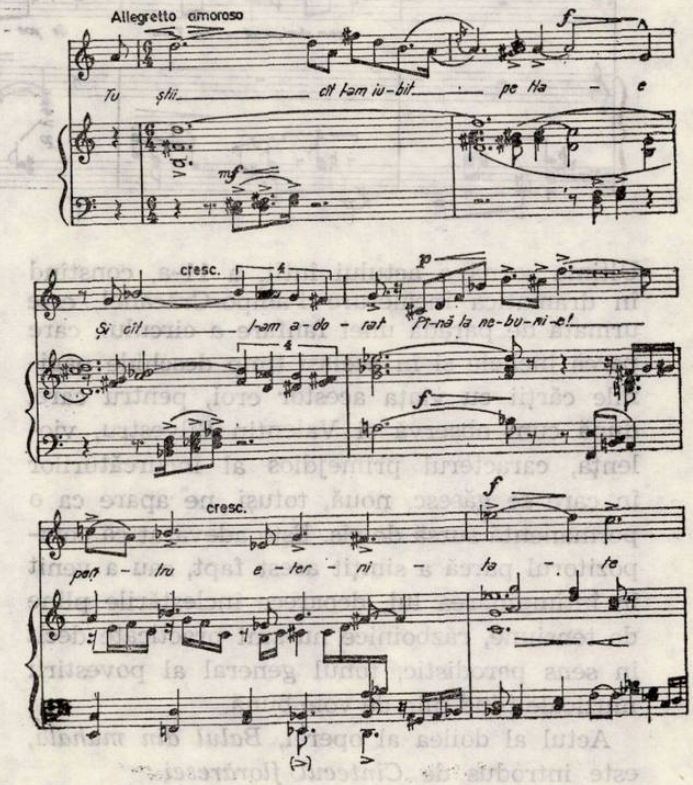
* Valentin Silvestru : *Elemente de caragialeologie*, Editura Eminescu, 1980, pagina 178.



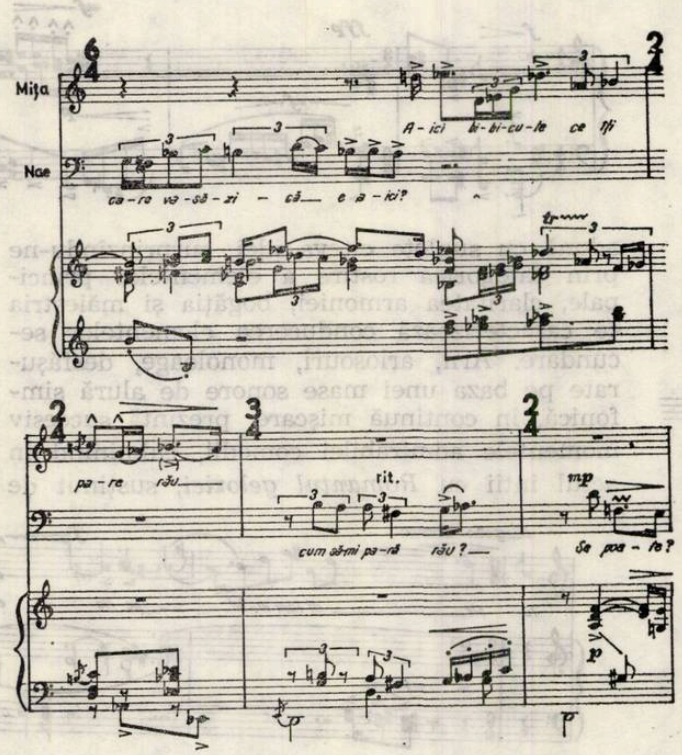
compozitorul, ideile conducătoare ale operei sînt, mai întîi, caracterizante, fiecare în felul său şi apoi conţin în ele capacitatea marii dezvoltări, a tratării orchestrale simfonice. Am confruntat caracterizarea lui Emil Lerescu, conţinută în melodia corespunzătoare, cu atributele pe care i le acordă Valentin Silvestru lui Nae Girimea. Valetin Silvestru spune despre acesta că este „un golan adult, fără nici un dumnezeu, trăind şi petrecînd în dorul lelii, purtînd obligaţiile propriului său crailîc cu plictis amuzat". Valsant, leitmotivul său conţine parcă în întregime această încărcătură de atribute şi faptul constituie o realizare demnă de subliniat. Pentru Miţa Baston, Valentin Silvestru arată că amoreza, „oscilînd între isterie şi stări de prostraţie, nu simula nebunia ci era nebună de-a binelea". Compozitorul Emil Lerescu a imaginat acest portret printr-o instabilitate melodico-ritmică şi de sens, capabilă să ne dea sentimentul corespunzător. De asemenea, nelipsită de importanţă este muzica textului caragialesc, mult discutată şi analizată pe larg de către specialişti. Emil Lerescu subliniază că a realizat o „muzică a cuvintelor" plină de pitoresc, abundînd în poante. Eugen Barbu a atras, de mult timp, atenţia asupra kitsch-ului conţinut în limbajul piesei, în care „mangafaua", „ofiţer de intindenţie", „a avea marchezuri", „a se magnetiza", „a-şi găsi vizaveaua" sînt elemente de efecte sigure, pe care Emil Lerescu a ştiu să le îmbrace în haine corespunzătoare, care le-au sporit strălucirea şi efectul comic. Bineînţeles că aceste fapte, precum şi întreaga desfăşurare, trebuie privite ca un dans cu personaje burleşti avînd raţiuni şi mentalităţi de viaţă tipice unei anumite societăţi dintr-o epocă trecută. În mirosul de mititei, înscris concret în partitură, sau în praful de pe căile mahalalei şi nostalgia serenadelor de papugii, care, toate, se regăsesc în paginile operei, pe de o parte, precum şi în dansurile de salon, cadrilul, polca şi mazurca, sînt intenţionat adunate culori, de fapt pete de culoare, ce se alătură şi se complementează alcătuind o impresionantă frescă. Primele măsuri ale operei



adună cu supleţe cîteva idei, surprinzîndu-ne prin categorica rostire a elementelor principale, claritatea armoniei, bogăţia şi măiestria ce caracterizează conducerea elementelor secundare. Arii, ariosouri, monoloage, desfăşurate pe baza unei mase sonore de alură simfonică, în continuă mişcare, prezintă succesiv momentele admirabilei comedii, culminînd în actul întîi cu *Romanţul geloziei,* susţinut de

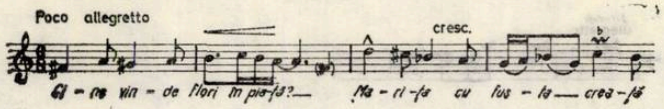


Mița, apoi duetele Iordache-Catindatul și Mița-Pampon, în care fiecare își spune durerea sa, diferențiat, precum și cu *Cavatina lui Nae*. Din *Romanțul geloziei* am decupat momentul de mai sus cu gîndul că se poate observa, cu această ocazie, intenția compozitorului de caracterizare a personajelor, prin trăsături fine de peniță muzicală, maniera fiind doar la îndemîna compozitorilor cu mare experiență. Sînt de asemenea, demne de interes strettourile dramatice, în care, de obicei, acțiunea se precipită, în urma schimbării de sens dictate de un amănunt nou, neașteptat. În asemenea situații, desigur foarte comice, personajele prezente parcă se „dezleagă" la limbă, fiecare în felul său, cu vervă, ca, de exemplu, în momentul, plin de tîlc, al întîlnirii surprinzătoare dintre Nae și Mița :

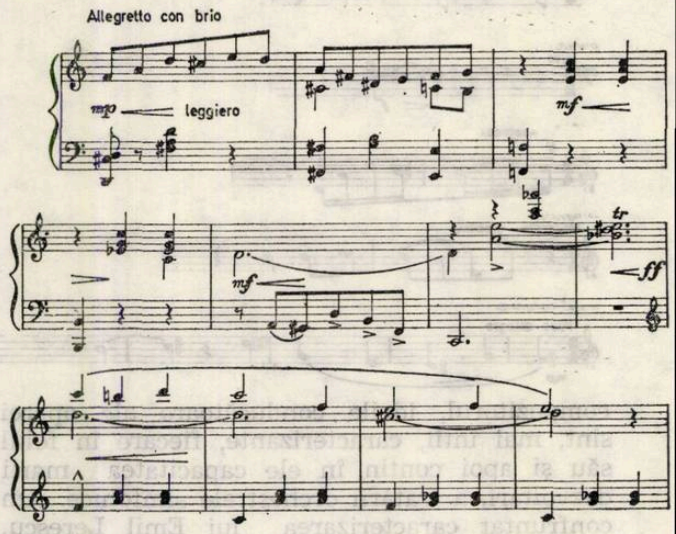


Ultima scenă a actului întîi, a 11-a, constînd în dramatica încăierare Pampo-Crăcănel, este urmată de parada unei fanfare a circului, care parcă încheie și în același timp deschide paginile cărții cu viața acestor eroi, pentru care, după cum observă și Valentin Silvestru, violența, caracterul primejdios al încurcăturilor în care se găsesc, nouă, totuși, ne apare ca o permanentă sursă de rîs. Este adevărat că compozitorul parcă a simțit acest fapt, sau a venit în întîmpinarea lui, deoarece încleștările pline de tensiune, războinice nu sînt practicate decît în sens parodistic, tonul general al povestirii muzicale fiind plin de voie bună.

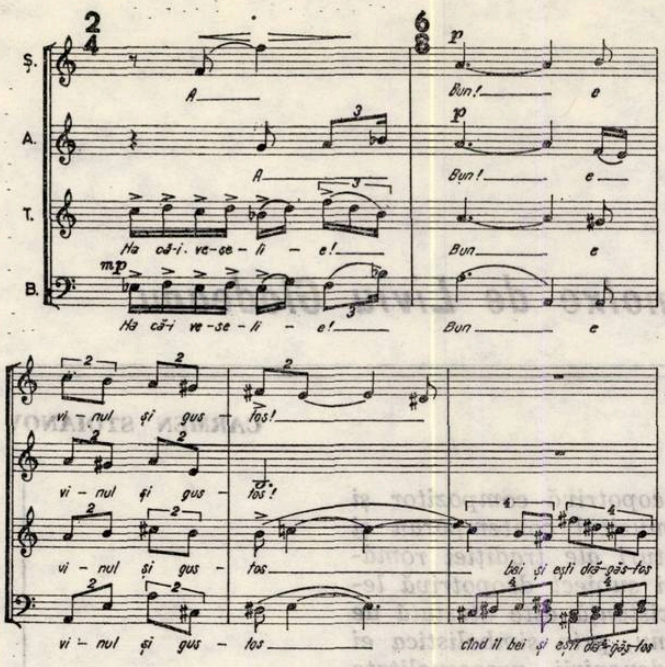
Actul al doilea al operei, *Balul din mahala*, este introdus de *Cîntecul florăresei* :



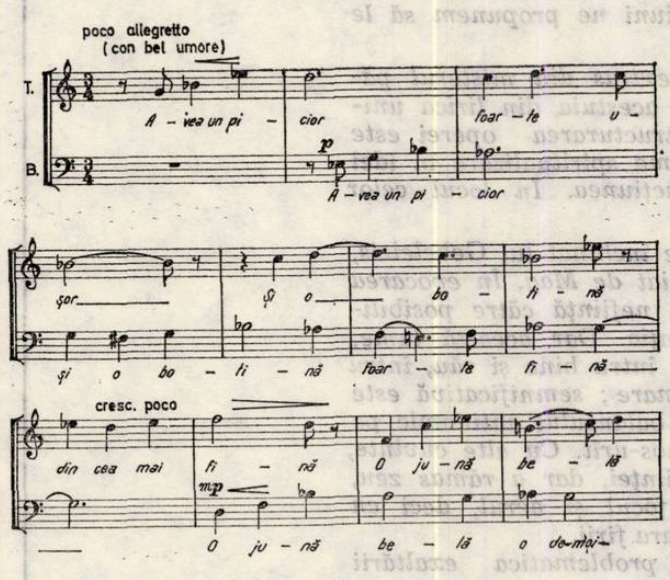
Găsim aici un drum melodic plin de plasticitate, pe care compozitorul recunoaște că, intenționat, l-a folosit pentru soliști, caracterizat prin diatonism modal sau pigmentat cu cromatisme mobile, în timp ce drumul orchestrei păstrează complementele pline de o aciditate cromatică jorescă, maniera fiind perfect explicabilă prin aceea că Emil Lerescu este unul dintre discipolii maestrului baletului românesc. Primele pagini ale actului, conținînd *Balul bobocilor mahalalei*, în care auzim refrenul ce se va repeta pe tot parcursul actului (care astfel capătă forma unui rondo). Reproduc cîteva măsuri din acest „valț" fiindcă Emil Lerescu mi-a atras atenția că aici armonia îl reprezintă indiscutabil :



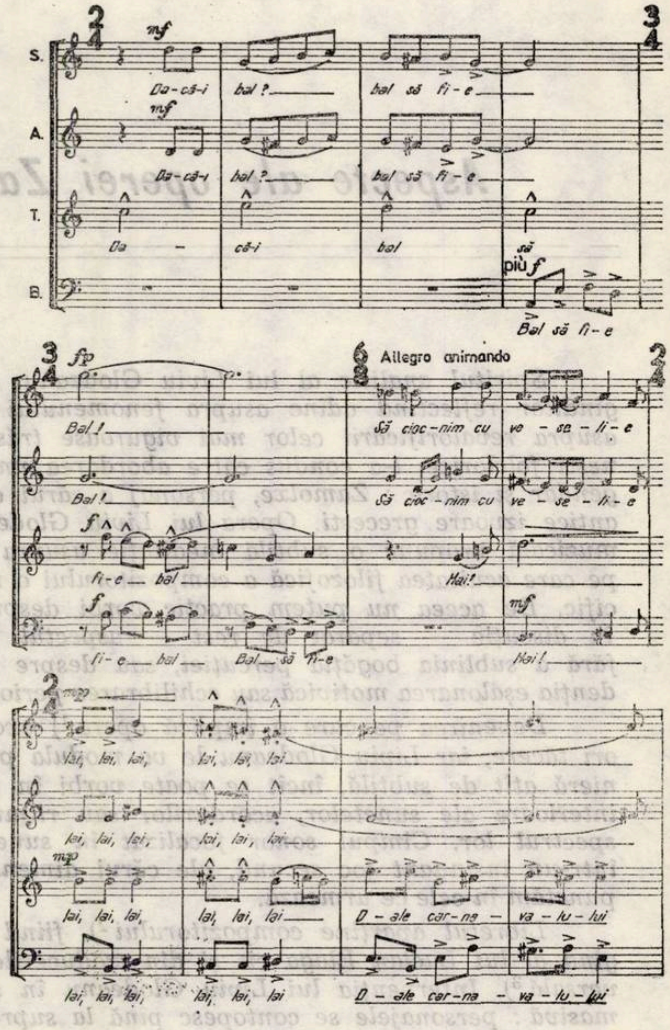
Se aud, în continuare, *Romanțul carnavalului*, *Semnalul cadrilului*, monologul lui Pampon, *Didina mă înșeală*, cvartetul Mița Iordache Crăcănel și Pampon și aria Didinei. Un loc aparte, plin de culoare, îl ocupă, pe parcursul acestor pagini, *Corul bucolic*. Știm că Emil Lerescu, pe lîngă circa 60 lieduri, pe care le-a adunat în 6 cicluri, a mai scris, pînă în prezent, peste 6 volume de coruri, adunînd în ele poeme, inscripții etc. putîndu-se astfel mîndri cu realizări deosebite în acest domeniu. Vreau să arăt că toate aceste activități de creație ale compozitorului, adunate, pe parcursul anilor, în numeroase opere, își spun acum cuvîntul în măiestria și finețea cu care este îmbrăcat textul caragialesc în haine muzicale potrivite. Reproduc deci cîteva măsuri din *Corul bucolic*, cîntat înaintea momentelor coregrafice din actul al doilea, ca o declarație plină de voioșie și bună dispoziție :



Ultimele măsuri ale actului ilustrează răzbunarea Miței, adresată eronat Catindatului mascat. Parcă dorind să ne întărească convingerea că este un adept al muzicii corale variate și crede cu sinceritate în mijloacele de convingere ale genului, compozitorul deschide actul al III-lea, tot cu un cor, *Corul măștilor,* în care putem observa cîteva amănunte în privința polifoniei utilizate :



Întregul act este gîndit de fapt ca niște variațiuni libere pe tema acestui foarte cunoscut cîntec. Cele 9 scene al actului, neslăbind deloc viteza desfășurării stabilite în actele precedente, ne aduc la cunoștință *Serenada mucalită,* „făcută de un papugiu unei dive de 18 ani", aria Miței *Am găsit fereastra din odăiță deschisă,* monologul lui Pampon *Închipuiește-ți dumneata* și cvintetul Iordache-Naepsitatul-Crăcănel și Pampon, toate conducînd spre un cor final, din nou o declarație veselă, de fapt explicația întregii opere :



Încercînd să aflu cîteva amănunte ale tehnicii de alcătuire a operei, în discuția avută cu Emil Lerescu, am reținut, la un moment dat, declarația : „am pus în ea tot ce se putea pune". Cu alte cuvinte, găsim adunate în aceste pagini, experiențe multiple ale autorului, strădania sa de valorificare cît mai plastică a tezaurului dramatic caragialesc. Întreaga desfășurare a partiturii trădează, de asemenea, preferințele autorului pentru muzica lui Britten, Orff și Menotti, trăsături care sînt parcă definitorii pentru o anumită direcție a teatrului muzical contemporan.

Desigur că muzica lui Emil Lerescu, așa cum se prezintă la ora aceasta, conține în ea sîmburele marelui interes pentru reprezentarea scenică pe care o așteptăm cu nerăbdare și care sperăm că se va ridica la nivelul deosebitei calități, impuse de realizarea plină de măiestrie a compozitorului.

Anton DOGARU

Aspecte ale operei Zamolxe de Liviu Glodeanu

CARMEN STOIANOV

Spiritul analitic al lui Liviu Glodeanu, deopotrivă compozitor şi gînditor reflectînd adînc asupra fenomenului muzical contemporan şi asupra revalorificării celor mai viguroase trăsături ale tradiţiei româneşti folclorice, l-a condus către abordarea unui subiect deopotrivă legendar şi istoric : Zamolxe, personaj a cărui existenţă este atestată de antice izvoare greceşti. Opera lui Liviu Glodeanu, prin simbolistica ei muzicală propune o subtilă meditaţie asupra devenirii, procesualitate pe care acuitatea filozofică a compozitorului o tratează într-un mod specific. De aceea nu putem practic vorbi despre muzica sa fără a lua în discuţie — separat de rest — aspectul ritm, despre orchestraţie fără a sublinia bogăţia percuţiei, sau despre arhitectonică fără a evidenţia eşalonarea motivică sau echilibrarea perioadelor.

Devenirea pe care o implică opera[1] *exclude sculptarea în sunet ori tăcere, iar Liviu Glodeanu le va modula prin perdeluire într-o manieră atît de subtilă, încît se poate vorbi în Zamolxe despre nuanţele interioare ale sunetelor, acordurilor sau ritmurilor, despre vibraţia şi spectrul lor. Cîmpul sonor focalizat în sunet se adînceşte continuu într-un insinuant joc secund, ale cărui dimensiuni ne propunem să le punctăm în cele ce urmează.*

Libretul aparţine compozitorului[2]*, fiind extras din misterul păgînd al lui Lucian Blaga cît şi din traducerile acestuia din lirica universală*[3]*. Intervenţia lui Liviu Glodeanu în structurarea operei este masivă : personajele se contopesc pînă la suprema spiritualizare în idei decarnalizate, a căror înfruntare rostuieşte acţiunea. În locul celor 3 acte ale dramei de origine, vom avea 5 tablouri.*

Ritual păgîn, *cu care debutează opera, este închinat lui Gebeleizis, de al cărui nume se leagă mitul creaţiunii, oficiat de Mag. În evocarea cosmogoniei, Gebeleizis parcurge drumul de la nefiinţă către posibilitatea de a fi a fiinţei, opunînd haosului creaţia. Dar această lume, coajă a lui Gebeleizis pe care „el o însufleţeşte întru bine şi rău, întru urîţenie şi frumuseţe" este condamnată la stagnare ; semnificativă este frîngerea perpetuă a ciclului devenirii în clipa balansului antinomic pe bolta moralului şi a esteticului : bine-rău, frumos-urît. Cu alte cuvinte, Gebeleizis a încercat să se apropie de calea fiinţei, dar a rămas zeu, o natură generală, contopit cu apele mării, focul şi aerul, deci cu toate celelalte elemente în afara pămîntului, în afara firii.*

Tabloul secund, Exoraţie, *este centrat pe problematica exaltării zeului din om, pe integrarea omului în procesualitatea devenirii, ruperea lui în faţa altarelor cu zei goliţi de sensuri şi întoarcerea cu faţa către fire. Zamolxe vine să-şi înveţe poporul că solitudinea nu-i poate aduce împlinire deoarece „numai om cu om eşti : tu şi eu" şi doar cufundîndu-te în sinea ta şi obligîndu-te apoi în ceilalţi cu sinele tău*

[1] Toate exemplele muzicale sînt extrase din partitura editată în anul 1972 de Editura Muzicală.

[2] Glodeanu, Liviu — *Zamolxe*, Bucureşti, 1972, Editura Muzicală.

[3] Blaga, Lucian — *Din lirica universală*. Tălmăciri de Lucian Blaga, Bucureşti, 1957, Editura de Stat pentru Literatură şi artă, p. 38.

lărgit, te poți ridica pe calea devenirii întru ființă. Parabola despre Orbul pe care, văzătorii — orbiți-de-zei-neștiutori de propria lor forță sînt chemați a-l purta de mînă, este suprema afirmare a încrederii lui Zamolxe în puterea omului de a-și distruge falșii idoli pentru a citi — în sfărîmăturile pietrei — despre rolul lui în lume.

În Oprobiu, *miezul operei, asistăm la scena confruntării profetului cu mulțimea din sînul căreia oamenii Magului îi persiflează învățătura. Densitatea cîmpului dramatic este sporită prin orbirea lui Zamolxe, act ce probează psihologia maselor instigate de Mag, imaturitatea oamenilor dispuși să creadă în aparențe fără a căuta — în spatele cuvintelor — ideea.*

Între tablourile 3 și 4, o cortină temporală vine să se așternă peste acțiunea ajunsă la un important punct moral (alungarea profetului). La 7 ani de cînd nu mai știe nimic despre Zamolxe, Magul îl va deifica pe acesta în virtutea axiomei teocratice potrivit căreia statuia e mai tare decît profetul, iar

„oamenii, divinizîndu-l pe Zamolxe
îi vor uita învățătura".

Sentința a fost dată. Moartea spirituală a lui Zamolxe se săvîrșește în perimetrul acestei duble spațialități : exterior — închisă a templului, impietrind visul în dogme și interior — închisă a minții Magului.

Ultimul tablou, Ritual pentru Zamolxe, *prilejuiește confruntarea finală între om și statuie, idee vie și dogmă, consfințind triumful adevărului, înscrierea lui Zamolxe-omul pe traiectoria devenirii întru ființă.*

Întors între oameni, Zamolxe sfarmă chipul cioplit și cade victimă furiei mulțimii. Moartea sa fizică însă, contrazicîndu-i calitatea de zeu și integrîndu-l condiției umane, va determina acceptarea învățăturii sale ; în lupta dintre tendințele umaniste și cele teocratice triumfă cele dintîi.

La urma urmelor, totul se poate rezuma în concluzia că absolutizarea adevărului și înghețarea lui în forme fixe, idolatrizate, conduce inevitabil la degradarea lui. Sensurile contemporane nu sînt dificil de detectat.

În funcție de rolul deținut în dramaturgia lucrării și de ponderea în partitură, Zamolxe și Magul, deci personajele individuale sînt în același timp și centrale, întruchipînd cei doi poli ai conflictului. Alături de ei, corul se constituie și el ca personaj principal, prin participarea efectivă la acțiune.

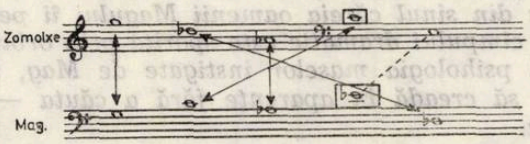
Preotesele, singurul personaj pasiv al operei, au menirea de a face vizibilă diferența dintre universul zeului, exterior firii și cel al omului, adînc cuprins în ea. Principale sau nu, în tratarea muzicală a personajelor operei întîlnim oglindirea, ca simbol al învățăturii acceptate sau respinse. Astfel corul cîntat însoțește evoluțiile Magului ca alter-ego al puterii teocratice, pe cînd corul vorbit dublează ruga lui Zamolxe, simbolizînd pătrunderea învățăturii sale în inima mulțimii adunate să-l asculte.

Ritmica harpei și a corzilor, ce susțin partitura lui Zamolxe în momentul afirmării învățăturii sale, cunoaște simetrii în care recunoaștem suprapunerea unor moduri ritmice de tip fibonaccian sau progresie aritmetică cu rata 1 sau 3.

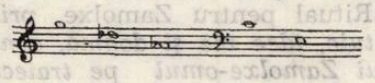
Că acestor simetrii le este rezervat statut de simbol al oglindirii învățăturii lui Zamolxe în conștiința maselor ne-o spune lipsa lor în Oprobiu, *cînd modul ritmic 7-6-5-4-3-2-1 nu-și află recurența. De ce ? Răspunsul trebuie căutat în legile dramaturgiei muzicale. Pentru că, în acest punct, cuvîntul profetului se izbește de zidul opac al neacceptării sale. Oglindirea fiind exclusă în libret, nu mai apare nici pe plan muzical.*

Și partitura Magului conține însă oglindirea. Procedeul ar putea naște întrebări. Am arătat însă mai sus că pe planul simbolisticii, ea ar semnifica ideea, credința împărtășită de mulțime. Or este normal ca să apară și în caracterizarea muzicală a Magului, păstrătorul vechii credințe. Este însă același tip de oglindire ? Singură muzica ne poate

răspunde. Şi o face. La Zamolxe, oglindirea reprezenta planul secund, dublura părţii solistice, apărînd ca o suprastructură riguros ordonată ritmic, modal sau orchestral, însoţind mersul liber al vocii, lăsînd să se întrevadă un orizont în permanentă lărgire. Este cu alte cuvinte, o limitaţie care nu limitează.



În cazul Magului însă, ea capătă conturul fix al limitaţiei care limitează, închizînd în ea însăşi desfăşurarea liniei vocale şi radiind de acolo la corzi. Oglindirea nu este însă totală, căci sfera modalului nu este aceeaşi în secţiunea solistică şi cea orchestrală. Şi nici nu putea fi de vreme ce ea nu ajunge la om şi nu îi sporeşte fiinţa cu nimbul pe care i-l poate conferi umanul. În timp ce oglindirea este specifică lui Zamolxe un alt simbol vine să întregească muzical portretul Magului : perdeluirea sonoră obţinută prin texturile aleatoare ale suflătorilor de lemn cu efect de acord vibrant sau în precipitarea şi distanţarea fluctuantă a sunetelor la alămuri.



În permanenţă se menţin însă cele cinci atacuri sucesive ale începutului al căror rol este capital în stabilirea configuraţiei modale de bază, corespondent muzical al lui Zamolxe.

Conflictul Mag-Zamolxe este incifiat în chiar primele măsuri ale lucrării, căci modul iniţial este pus faţă în faţă cu un altul. Patru din elementele lor sînt identice, unul singur diferă, prin alterarea descendentă. Această modulaţie cu sens de minorizare, de degradare a efigiei lui Zamolxe în partitura Magului, nu semnifică oare încercarea de degradare ulterioară a adevărului învăţăturii sale ?

Un alt aspect demn de semnalat este utilizarea cluster-ului care punctează partitura Magului atît în invocaţia către Gebeleizis, cît şi evocarea creaţiunii. Implacabilitatea sa vine să ne vorbească — prin sunete — despre închistarea dogmatică ce domină ritualul, despre artificialitatea abordării unui zeu străin problemelor umane.

Îl vom reîntîlni şi în ultimul tablou, în invocaţia adresată lui Zamolxe-zeul, dar imediat ce adevăratul Zamolxe probează prin moarte condiţia sa umană, în locul cluster-ului va veni tăcerea.

Constatînd moartea profetului, Magul va invoca din nou. Dar nu zeul, ci omul. Lipsită de obişnuita flancare a cluster-ului invocaţia se desfăşoară pe fundalul unei linişti perfecte, imaginînd vastitatea spaţiului în care se va propaga — în viitor — învăţătura lui Zamolxe. Lipsa cluster-elor indică în modul cel mai explicit sfîrşitul tiraniei dogmatice şi instaurarea erei omului.

Itinerar muzical actual

Voi încerca în cele ce urmează a înfăţişa cîteva direcţii caracteristice ce se manifestă în creaţia muzicală universală în ultimii zece ani. Itinerar absolut personal, care nu se vrea exhaustiv, mai degrabă o serie de observaţii proprii rezultînd din experienţa acumulată în acest răstimp.

Este foarte dificil a emite aserţiuni despre tot ce se întîmplă în prezent într-o lume muzicală, odată ce din hăţişul de informaţie cunoşti şi, mai ales, *faci* o mică parte — prin forţa lucrurilor. S-ar presupune că faci numai ceea ce eşti convins, deşi referindu-ne la un articol al lui Penderecki citat acum cîtva timp în Contemporanul, se întîmplă că uneori, inventînd, lupţi chiar şi cu tine însuţi ! Reîntoarceri există în orice experienţă creatoare. Dar nu orice reîntoarcere înseamnă şi accepţia unor rutine anterioare descoperirii abandonate : vezi ipotetica spirală...

Să începem deci cu cazul în speţă care — se pare — a făcut chiar un fel de vîlvă printre muzicienii noştri. Penderecki este un compozitor extrem de popular în lume şi aceasta nu atît prin ceea ce ar fi descoperit sau inovat în limbajul şi gîndirea muzicală postbelică. Nu este un secret pentru nimeni : muzica din *Threny pentru victimele de la Hiroshima* şi din *Cvartetul de coarde no. 1*, datînd din anii '60, reprezintă o reacţie la nivel *paralogic* faţă de o serie de speculaţii abstracte ale serialismului integral, tipic perioadei imediat anterioare. De aici o întreagă *manieră* — aşa zis „aleatoare" — de a se trata zgomotul şi efectul global în muzica poloneză şi în genere. „Nodul gordian" deci, a fost tăiat la vremea aceea nu atît prin „aleatorismul" la nivel lectură propus de Penderecki şi de alţii cît prin *muzica stochastică* gîndită şi realizată de Xenakis, o orientare în orice caz mai puţin la îndemîna oricui spre adopţiune corectă. Penderecki nu a ieşit niciodată din tipare clasice : de formaţie şi de natură ; reascultaţi piesele suscitate şi vă veţi convinge ! Deci al său „pas înapoi" — de fapt o deliberată renunţare la „nou" dintr-un dublu motiv, primul, al chemării şi cel de al doilea mai degrabă comercial (mărturisit, de altfel) — probează mai mult decît o opţiune *culturală* o perspicacitate fără greş asupra propriilor limite (şi la o vîrstă destul de „precoce").

În privinţa remarcii (adînci) despre faptul că muzica de avangardă (care o fi aceea ? — nu ni se spune) se ascultă greu şi are teren de afirmare redus, merci de explicaţie ! Să fim feriţi de acea „avangardă" (a culturii) care se adoptă uşor şi merge direct, imediat şi fără efort (spiritual, intelectual) în conştiinţa contemporanilor ! Înclin să cred deci că unii şi alţii de pe la noi şi aiurea, care îşi recunosc cu satisfacţie „înţelepciunea" (dintotdeauna) în declaraţiile lui Penderecki (cele reproduse în Contemporanul) au fost cam grăbiţi... Eu aş extrage una singură, cu tot riscul de a lăuda un truism : orice compozitor (creator, în genere) are *dreptul* sacru de a face *cum* crede ! Este *deplin* responsabil asupra operei sale, primul chemat a da seamă asupra mobilelor opţiunii sale creatoare.

Propunîndu-ne a desprinde unele direcţii în care evoluează mai recent mişcarea muzicală contemporană este în prealabil necesar a ne

lămuri şi asupra accepţiunii noţiunii de avangardă : fie şi dintr-un unghi personal.

Noţiunea are un înţeles restrîns, specios şi unul mai larg, cuprinzător. Înţelesul restrîns se leagă de ceea ce a generat atunci (şi ulterior) mişcarea zisă de „avangardă" dintre cele două războaie, „dada", într-o serie de domenii de literatură şi artă. I-am putea spune o avangardă de tip esenţialmente negativisit, distructiv, în opoziţie cu tot ceea ce putea reprezenta spirit mic burghez, vetust, convenţional, retrograd etc., într-o societate profund zdruncinată de primul război mondial şi de imediatele sale urmări. O mişcare culturală, intelectuală şi artistică în care mai degrabă se învaţă o tehnică a demitizării decît se pune ceva în loc *(ceva* nu înseamnă *orice* — parafrazîndu-l pe Ligeti care-l citează pe Cage). Reconsiderînd astăzi producţiile avangardei interbelice observăm întrucît majoritatea lor au rezistat sau nu probei timpului : nu prea, se pare... O operă care dispare poate, dar o mentalitate care se perpetuează : o distingem, ca atitudine contestatară de principiu în tot ceea ce a urmat perioadei respective în cultura occidentală şi, mai apoi, în cea universală. Vocaţia ei stă tocmai în hiperbolă, unilateralitate, *accent :* totul (în joc) pentru *idee* sau un fel de nepăsare faţă de perenitate, eternitate. Prezentul este totul şi impulsul perpetuu antirutină ! Acei avangardişti neliniştiţi, grăbiţi, bruitişti, incomozi... Ei cad uşor în manierism cînd prezentul îi părăseşte (unica lor şansă). Iar prezentul este capricios, după cum ştiţi, e născut în „zodia gemenilor !..."

Pe un plan mai general, mai semnificativ poate, vom fi dispuşi a distinge într-o creaţie de avangardă semnul prevestitor al unor *mutaţii fundamentale* urmînd a se petrece în spiritul şi sensibilitatea epocii. Aceasta ne va determina să aplicăm cu mai multă parcimonie termenul unor producţii literar-artistice ale prezentului indiferent de platformă-program şi să privim şi „zgomotul" şi „furia" cu oarecare băgare de seamă. „Verdictul" nu-l vom putea pronunţa niciodată însă de pe poziţii închistat paseiste ci numai în lumina acelui *dar* al prezentului, pe care îl avem sau nu şi pe care l-am numi *anticipare :* sentimentul real al istoriei şi al „marilor sale (viitoare) primeniri". Rămîne să vedem (mereu) măsura în care ne-am achitat fiecare dintre noi de această sarcină mai azi, mai ieri sau mai alaltăieri...

După un exerciţiiu post-belic de aproape 25 de ani în negaţie şi inovaţie (cu orice preţ uneori) muzica nouă se repliază în ultimul deceniu asupra ei însăşi după alte căi în căutarea originilor. La aceasta au contribuit desigur şi investigaţiile privind muzicile şi culturile extraeuropene, cercetările de psihofiziologia percepţiei (estetice, muzicale), teoriile informaţionale şi structuralismul de tip semio-lingvistic, discipline ce au cunoscut o puternică dezvoltare în perioada postbelică şi mai ales odată cu evoluţia spectaculoasă a electronicii şi informaticii. Se pune altfel azi problema muzicii, îngust considerată într-o vreme numai sub aspect *limbaj* (de unde şi o întreagă literatură-obiect : Stravinski n-a vrut altceva cîndva, deci o societate bună oricum !) ceea ce a determinat o puternică diminuare a *simbolismului* (psihic, intern, cultural) vehiculat de opera muzicală.

Nu întîmplător *gîndirea serială* — din care s-au desprins în muzica postbelică mai apoi *aleatorismul, muzica stochastică* şi *improvizaţia* — a fost tipică avangardei internaţionale din prima perioadă, cu succesul respectiv. Ea postulează de fapt *invenţia perpetuă,* creaţia cuvîntului din (încă) nerostit, forma deschisă, structura post-factum. Într-un cuvînt, aventura cunoaşterii. În acelaşi peisaj un loc aparte îl ocupă *ironia* (în sensul unor accepţiuni ortodoxe ale existenţialismului clasic) : creaţia lui John Cage şi, la un nivel mai degrabă infra-negativ — fără a-i lipsi o anume marcă de rafinament —, teatrul total al lui Mauricio Kagel. Umorişti, desigur ! Cage se lasă bănuit de o filosofie extrem orientală (ZEN), implicînd alte ierarhii spirituale ale *demitizării...* O ironie ce vizează absurdul, certifică criza comunicării, demască alienarea gestului şi atîtea altele ce rezidă pe acelaşi mecanism (tehnică de punere-repunere în discuţie) eminamente curativ, anti-convenţie, îndreptat împotriva spiritului burghez şi al instituţiilor sale clasate. Tipic gîndirii seriale, după cum afirmă Umberto Eco îi este „distrugerea pseudouniversalelor istorice". Sau altfel : „creativitatea într-un discurs serial vizează o combinatorie deschisă"...

Ştim azi mai bine decît credeam poate mai deunăzi că mintea umană este totuşi „scurtă" iar bombardamentul informaţional peste o anumită rată — ce s-a studiat şi se studiază în continuare de psihofiziologia percepţiei — determină neintegrarea psihică a unui fenomen dat. Mai ştim că anumite tehnologii moderne aplicate comportamentului unui material sonor vin în conflict cu o serie de legi psihice fundamentale — funcţiuni integrative ale cortexului. Dinamica internă a creierului *nu* este de tip matematic. De asemenea o întreagă estetică a irepetabilităţii pare a fi contrazisă de mecanismele noastre perceptive. Am fi ştiut la fel de bine azi acest lucru fără experienţa (şi impasul) muzicii seriale de după cel de al doilea război mondial ? Încă o iluzie „romantică", cea a avangardiştilor anilor '50 — inteligenţi, purişti, intransigenţi, speculativi, hermetici uneori — risipită ! Mulţi se întreabă azi poate, prin ce oare mai subzistă totuşi operele cheie ale acelei perioade (vezi *Le Marteau sans maître, Gruppen für 3 Orchester, Il canto sospeso...)* ? Căci rezistenţa lor în timp nu o pune nimeni la îndoială...

Vom distinge în producţia muzicală a ultimilor 10 ani o serie de tendinţe, unele mai vechi şi altele mai puţin vechi ce coexistă

într-un peisaj general destul de eclectic. Nu le vom numi pe toate și cu atît mai puțin vom oferi calificativele de „avangardism" unora față de altele. Asta veți judeca dumneavoastră conform propriului crez artistic (îl avem toți, nu ?) și aici orice persuasiune din afară a dat și dă greș : poate că așa și trebuie...

1. Odată cu declinul muzicii seriale și post-seriale se observă vitalitatea *improvizației colective*. Este tot ceea ce a generat mai rezistent și, în fiecare etapă, mai actual pare-se (în mod paradoxal) serialismul primei etape postbelice. Cauzele sînt mult mai independente de gîndirea respectivă deoarece improvizația în sensul unui anume comportament muzical are o bază mentală istoric-culturală mult mai veche — populară și cultă — și probabil suficient de încăpătoare spre a integra trăiri simultane în timp chiar în ambianța unor formule intonaționale *în invenție*. În improvizație se îmbină atît un anume tip de *raționalism* propriu muzicii de tip serial (excepție, muzica „free" care, după cum am mai arătat nu reprezintă un limbaj) cît și o *deschidere formativă* în actul performanței concrete. Muzica improvizată se plasează la granița dintre *formal* (cod, structură, sintaxă) și *informal* (deschidere *în timp*) limită permanent mișcătoare într-o direcție sau alta ; ea pune într-o formă nouă (sau anterioară istoriei muzicii linear notate) problema stilismului interpretativ individual și de grupă, a transmisiei mesajului muzical scris și oral și atîtea altele... Distingem drept cazuri limită de notație în această direcție *muzica grafistă, muzica intuitivă, text-compoziția*, cea din urmă cu mai puțină vigoare azi decît în anii '70. Improvizația colectivă — diferit structurată — apare în mai toate formele și genurile producției muzicale actuale.

2. Pe linia opusă unei muzici de tip raționalist (pe care se situează întreaga producție muzicală de orientare constructivistă — cu acces mai mult sau mai puțin intim în fenomenologia materialului sonor, de la originile textului notat și pînă la muzica realizată cu ajutorul calculatorului electronic) — o muzică ce va fi corelată din ce în ce mai amplu unor serii de problematici de analiză structurală din ce în ce mai lărgite (altfel zis, de reevaluare permanentă a „pseudouniversalelor istorice" în unități integrative din ce în ce mai cuprinzătoare) — și totodată la sugestia unor muzici populare și extrem orientale, se dezvoltă în peisajul muzical al anilor '60, curentul *minimalist* care repune cam după anii '70 problema *rezonanțelor naturale* și a *centrilor* (tonali). Este o orientare ce instituie o rată cît mai redusă de informație muzicală pe unitate de timp, postulînd (prin raport cu anumite tehnici de meditație) repetitivitatea unor modele scurte, construite conform unor anumite principii de ordine, ca determinînd nașterea unui psihism de o anumită semnificație spirituală (ethos). O muzică de factură „inițiatică" poate, (într-un anumit context cultural-religios) dar care desprinsă de acesta (context falsificat) poate sugera orice pe tărîm străin conform predispozițiilor psihice ale ascultătorului : în unele cazuri un fel de „turism" printre cuvinte și formule sacre (desacralizate prin uz) alteori mai știu eu ce fel de teste ale răbdării printre banalități... Ne trebuie și timp spre a avea *răbdare !*

3. Evoluînd între cei doi poli suscitați, în ambele sensuri, producția muzicală recentă se dezvoltă fie în direcția unei *resensibilizări* a ambianței sonore a muzicii post-seriale fie în direcția unei revitalizări (în sensul unei anume densificări a informației și a unor rudimente de construcție) a muzicii de orientare minimalistă.

a) În scopul urmărit al resensibilizării discursului postserial abstract, nonfigurativ un anume rol l-a avut *citatul*. Muzica cu citate (profeție făcută la începutul secolului de Charles Ives) urma să reîmplinească (integrare psihică prin redundanță) colorînd unele zone gri (cam aceleași), o necesitate estetică îndelung frustrată în peisajul muzical respectiv. Era vorba fie de anumite efecte comice, decontractante, scontate prin juxtapunerea disimilarităților, fie de apelul la prefabricate culturale spre suscitarea „regăsirii" și a mentalităților asociate preluate în sens obiectual. Artă Kitsch ? Artă Pop ? Ea nu se putea dezvolta decît pe un fond extrem de abstractizant oricum.

b) Într-un sens similar putem urmări dezvoltarea unui nou (și mai nou) *modalism* mai ales sub forma sub care îl distingem în opera recentă a lui Xenakis — cu întreaga elaborare teoretică adecvată. Este vorba despre acel modalism reconceput în urma experiențelor muzicilor formale și a tehnicilor de lucru corespunzătoare. *Neomodalism* nu în sensul unei „reveniri" la modalism ci al unei noi fundamentări formale a gîndirii modale. (Remarcăm în acest sens și studiile lui Aurel Stroe, Wilhelm Berger, Anatol Vieru, Lucian Metianu și alții).

c) Apare cam prin anii '70 în muzica occidentală o nouă orientare folcloristă (insist : folcloristă și nu folclorică), să-i zicem *neofolclorism*, ca reacție pe de o parte la o anume incomprehensiune (de fond) generată de muzica postserială și pe de altă parte la gratuitatea și banalitatea muziqii minimale. S-a apelat la un fond intonațional existent, cîștigat printr-o cultură de tip popular. Folclorul privit mai ales ca sursă melodică, ca material figurativ, era prelucrat conform unor tehnici compoziționale deja cîștigate (diverse tipuri de texturi, sintaxe monodice, polifonice, pulverizări și recompuneri stochastice etc.), postulîndu-se totodată existența unei anumite logici integrative interne (mentale) ca virtute intrinsecă ordinilor „naturale" primare *date* ale ma-

terialului. Această orientare pare mai puțin prezentă în momentul de față. (O direcție prefigurat minimalistă, axată pe formule intonaționale de tip folcloric o putem găsi — în muzica occidentală — încă la *Eric Satie*, începutul veacului).

d) Astăzi pare mai actuală în muzica tineretului compozitoricesc o orientare *neotonală* de surse diferite : esteticile extrem-orientale (vezi și Alain Daniélou), unele practici instrumentale și vocale generînd armonice naturale asociate tratamentului electronic (vezi Stockhausen : Stimmung, muzicile Pop, școala americană) etc. Considerîndu-se blocul armonic ca dat natural, i se atribuie virtuți speciale integrative de tip estetic-perceptiv și se încearcă un reviriment pe această bază a expresiei muzicale. Este o poziție care poate sau nu fi pusă în dilema natură-cultură (odată ce există și muzici arhaice și culturi europene și extra europene extrem de rafinate sub aspect muzical, de sorginte non-armonică — acustică ci melodică-(monodică)-modală). Fapt este că noul „armonism" a generat în muzica ultimilor ani o serie de reacții interesante față de contextul post-serial și minimalist deopotrivă. Ne referim la un nou *centrism* cu apel (absurd sau chiar ortodox — în sens de limbaj — obiect și nu de normă) la unele tehnici clasate de compoziție. Distingem în producția occidentală tot felul de pastișe (aparente sau nu) din Orff, Mahler, Messiaen, Schubert... Nu mai este vorba de colaj (muzică-citat) ci de o gîndire meta muzicală (preconizată cîndva de suedezul Jan Morthenson — care afirma în a sa *„Muzică Non-figurativă"* că muzica poate fi interpretată *numai* de muzică și de nimic altceva : cuvînt, imagine etc.). Saltul de la *limbaj-obiect* la *limbaj-interpretare* pare spectaculos mai ales în noua muzică americană ; se eliberează prin această repoziționare a creatorului față de propria-i operă o serie de energii formative incalculabile, cu implicații greu de prevăzut. Se trece de la artizanat la *atitudine*, poziție activă față de orice comportament (muzical) definit, clasat. Noul se interiorizează fatalmente : de fapt interesul față de mijloace inedite s-a fost îndeajuns tocit de experiența muzicală a ultimilor 20 de ani.

4. Ceea ce astăzi preocupă în continuare lumea muzicală contemporană este *aspectul electronizat și computerizat al muzicii*. Au fost create și sînt în continuare create mari studiouri de muzică electronică și laboratoare de cercetări acustice-muzicale, ce pun la îndemîna compozitorului și a cercetătorilor instrumente puternice de generare, calcul și modelare sonoră. Se generalizează dichotomia între tipul de compozitor care lucrează *cu* sunete (sau cu orice alt fel de *obiecte prefabricate)* și *în* sunet (compunîndu-și însăși materia sonoră). Cel de al doilea tip de compoziție, direct legată de tehnica și echipamentul electronic modern, rămîne în continuare un domeniu de cea mai extinsă semnificație în practica muzicală actuală atît sub aspect muzical estetic cît și științific, avînd totodată acces *formalizat* și în discipline ca acustica, psihologia, fiziologia, sociologia, teoria informației, semantica (în sens procedural), terapeutica medicală etc. Compozitorul care lucrează astfel deține controlul integral asupra tuturor parametrilor constitutivi ai obiectului sonor, de unde și capacitatea indefinită de modelare a oricăror lumi (sonore) posibile. În aceasta constă poate fascinația domeniului în cauză chiar dacă cu mai modeste rezultate artistice pînă în prezent.

5. În directă relație cu electronica rămîne în continuare prezentă în viața muzicală internațională *muzica intrepret și banda magnetică* și cea *„live-electronic"*. Fie că se referă la dialogul dintre o bandă play-back și muzica executată pe viu, fie că vizează hipertimbralizarea instrumentarului natural în timpul execuției prin mijloace electroacustice, transformarea materialului expus și readucerea sa la anumite intervale de timp suprapunîndu-l cu muzica „reală" în cicluri, se instituie o relație memorie-prezent în configurații ce pot căpăta un sens aparte prin intervenția lucidă, impersonală a „ochiului" electronic scormonind într-un trecut (personal sau colectiv) mai depărtat sau mai apropiat și/sau juxtapunînd materia înghețată a sunetului electronizat peste evoluțiile sonore ale interpretării pe viu (persoană umană, sunet natural, trăire în act etc.).

6. Ne vom ocupa în cele ce urmează de fenomenul *multimedia* în care regăsim majoritatea aspectelor de mai sus și în care vom distinge două tendințe aparent antagonice : o tendință de lărgire a *cadrului* (faptic, conceptual) al muzicii și o tendință, mai degrabă *sincretică* de asociere a mai multor surse eterogene într-o formulă unică de *spectacol*.

În primul caz va fi vorba despre structurarea, în accepțiuni strict muzicale, a unor elemente ce ies din cadrul *sonor*, acustic în genere atribuit muzicii. Este vorba fie de o anumită activitate *gestuală* scenică ce se pretinde interpreților — cu sens evident teatral — fie de introducerea unor noi entități-obiect în discurs ca : *„muzică-tăcere"*, *„muzică imaginară"* de natură metamuzicală. Promotori ai acestui tip de *acțiune-spectacol* și al *interpretului-actor* au fost în școala de la Darmstadt mai ales *John Cage* și *M. Kagel*, fiecare pe coordonate estetice proprii. Teatrul tradițional japonez a oferit în această direcție o serie de impulsuri hotărîtoare. Se manifestă și azi în mișcarea muzicală internațională un interes real, tonifiant pentru *teatrul instrumental* și pentru *spectacolul total* care corespunde atît necesității de lărgire a cadrului muzeal al concertului tradițional cît și celei de îmbogățire a semnificației acțiunii muzicale. S-au scris în această ordine de idei muzici „pentru muzeu", pentru „o casă", pentru „un parc", pentru „un

oraș", muzici „pentru un public", se încearcă (astăzi poate în mai mică măsură decît mai deunăzi) *activizarea* spectatorului în contextul muzical cu orice preț...

În ce privește tendința *sincretică* manifestă în fenomenul multi-media (surse auditive, vizuale, olfactive etc.) ea postulează capacitatea crescută de impact asupra psihicului uman și, cu precădere într-o ambianță abstractă, nonfigurativă, a unui fenomen cu acțiune concomitentă asupra mai multor canale de informație senzorială în vederea configurării imaginii estetice de ansamblu. Se conturau într-o vreme imagini giganteşti de surse hiperspațializate coordonate dintr-un turn principal de către un mînuitor șef (Stockhausen) de viziune apocaliptică și influx de masă... Expoziția de la Osaka 1970 a fost martora unor experiențe de acest gen *(An den Sieben Tage)* care au beneficiat de o audiență multimilionară...

7. În momentul de față se constată un reviriment spectaculos în literatura muzicală internațională al genului *concertant* (arhetip solo-tutti).

Aș veni în încheiere cu cîteva cuvinte privind muzica românească din aceeași perioadă.

Pentru majoritatea compozitorilor noștri toate cele de mai sus nu au reprezentat și nu reprezintă noutăți. O mare parte din direcțiile citate s-au afirmat și în muzica românească cu un aport caracteristic. Ele coexistă, ca pretutindeni, cu orientări mai tradiționale, de factură neoclasică de toate nuanțele : modale, seriale, postimpresioniste etc.

Datorită nepriceperii și lipsei noastre de inițiativă în domeniul propagandei și difuzării muzicii românești în străinătate, unele din ideile românești de înnoire a limbajului și a gîndirii muzicale contemporane nu s-au putut afirma în prezentul lor rămînînd necunoscute în momentul apariției. M-am mai pronunțat și nu odată asupra acestor lucruri.

S-a pus la noi, cu un plus de importanță poate față de avangarda muzicală contemporană problema *„obiectului în loc"*. Ne confruntăm cu tradiția, negăm rutina, spiritul vetust și altele dar *ce* punem în loc ? S-a insistat și nu fără drept, asupra aspectului *artizanal* al operei de artă : s-ar părea că-i conferă garanții în plus de stabilitate și mai ales într-o epocă în care *orice* prin gest (artistic) decizional putea deveni *operă* — așa zis (sau nu) de artă. Am fost poate mai deschiși în perenitate decît în *prezent*, orice noutate apărînd în peisajul nostru muzical dublată de puternice criterii de sens și generalitate. Sau, vorba regretatului Glodeanu, ne-am străduit a ridica chiar, mai ales și cu precădere prin cele mai noi mijloace „Soclu pentru Timp" și anume tăind în vine de marmură. Cu puțintică răbdare vom apuca în curînd anul 2000 cînd — după cum se zice — „se vor număra bobocii". Poate atunci criteriile de sincronie vor cădea — imminent — prin sita unei perspective deja istorice și vor rămîne doar *capodoperele întru eternitate*... Vom trăi și vom vedea.

Nicolae BRÎNDUȘ

Ansamblul vocal instrumental popular românesc Schiță tipologică

În prezentele pagini ne propunem să înfățișăm rezultatele încercării noastre de tipologizare a ansamblurilor vocal-instrumentale populare românești. Premisa demersului pe care îl rezumăm aici a fost următoarea : taraful românesc este unitar la nivelul datelor sale esențiale : structură și funcționare. Faptul că practica muzicală folclorică pune în evidență formații lăutărești de cele mai diverse dimensiuni și componențe instrumentale nu contrazice unitatea sistemului structural-funcțional pe care se fondează taraful, ci probează plasticitatea, coerența și vigoarea acestuia. Căci un sistem permite actualizări înscrise într-un larg registru variațional numai în condițiile în care este pe deplin fortificat și cristalizat. Or, întrucît aceste atribute sînt în mod necesar rodul unei îndelungi evoluții istorice, apreciem că unitatea implică continuitatea și că demonstrarea primeia constituie un argument în favoarea celeilalte.

Taraful este formația vocal-instrumentală profesionistă sau semiprofesionistă specializată în performarea textelor folclorice în cadru socializat. Indiferent de aria geografică sau perioada istorică în care acționează, taraful românesc se structurează binar, punînd în evidență două compartimente : solistic și acompaniator, compartimente care asigură expunerea planurilor melodice și respectiv susținerea acompaniamentelor armonice ale textelor muzicale populare. Această structură binară este suport unor ansambluri foarte diferențiate sub raportul :

— dimensiunilor ;

— componenței instrumentale concrete a tarafului în ansamblu și a fiecăruia din compartimentele sale în parte ;

— repertoriului și stilului de interpretare ;

— gradului de profesionalism al membrilor săi ;

— modului de funcționare internă sau, altfel spus, a relațiilor care se stabilesc între muzicieni în timpul execuției ;

— raporturilor întreținute de taraf cu comunitatea beneficiară, a modului de funcționare „externă" deci ;

— a mediului în care activează.

Trei dintre coordonatele tarafului enumerate mai sus, şi anume : a) modul de funcţionare (internă şi externă), b) mediul în care activează şi c) componenţa instrumentală a grupului acompaniator, au o revelanţă ridicată : valorile înregistrate în aceste planuri le determină în mod elastic pe cele de la celelalte niveluri ale tarafului. Este raţiunea pentru care le-am transformat în criterii ale tipologizării ansamblurilor lăutăreşti româneşti pe care o propunem aici.

Vom explicita criteriile clasificării descriind sumar categoriile de tarafuri pe care le departajează.

a) Funcţionarea internă şi cea externă a formaţiilor vocal-instrumentale populare nu sînt într-o relaţie cauzală explicită ; dar faptul că un anumit tip de funcţionare internă se asociază în mod obişnuit cu relaţii externe prezentînd aceleaşi proprietăţi ne-a îndreptăţit să reunim cele două planuri într-un criteriu de clasificare unic. Pe baza acestuia am operat distincţia dintre *taraful tradiţional* şi *taraful de concert*.

Taraful tradiţional funcţionează sub comanda şi controlul a doi dintre membrii tarafului : primaşul şi principalul instrumentist acompaniator.

Primaşul — solistul instrumentist şi vocal de bază al tarafului — cumulează şi rolurile de conducător al compartimentului solistic şi al întregii formaţii. El propune şi susţine fără intermitenţe planul melodic executat de întreaga partidă solistică, stabileşte tempo-urile, comandă intrările şi închiderile, urmăreşte efectul sonor global şi avertizează asupra eventualelor greşeli sau neconcordanţe dintre planuri. Principalul acompaniator — care mînuieşte de obicei un instrument cu bogate resurse armonice (cobză, ţambal, acordeon etc.) construieşte şi interpretează integral planul armonic, supraveghează respectarea armoniilor propuse precum şi coordonarea tonal-armonică şi metro-ritmică a partidei şi ansamblului. Semnificativ pentru acest mod de funcţionare a tarafului este faptul că nici primaşul şi nici acompaniatorul principal nu îşi constrîng colegii de compartiment la o subordonare necondiţionată. Acestora le sînt îngăduite — între anumite limite — iniţiative personale, care se materializează la nivelul planului solistic în scurte momente heterofonice iar la nivelul planului acompaniator în suprapuneri accidentale de acorduri diferite.

În relaţia în care se angrenează, taraful tradiţional şi comunitatea beneficiară se comportă ca doi parteneri activi. Taraful — prin componenţa, dimensiunile, repertoriul şi stilul său de interpretare — modelează gustul auditoriului ; la rîndul său, acesta orientează — prin exprimarea implicită sau explicită a preferinţelor sale — atît alcătuirea instrumentală cît şi performanţele muzicale ale tarafului. În orice caz, important este faptul că taraful tradiţional are o evoluţie cel puţin parţial impusă, pe de o parte de către beneficiar, pe de altă parte de către actele ceremoniale la care participă.

Taraful de concert — o varietate relativ recentă şi supradimensionată de taraf — funcţionează sub o conducere unică, aceea a dirijorului care îşi asumă atît atribuţiile primaşului cît şi tarafuri de concert rurale (de cămin cultural) şi d) de concert urbane (de casă de cultură, spectacol, înregistrare, RTV etc.), fiecare varietate prezentînd proprietăţile însumate ale celor două categorii de tarafuri din a căror imixiune provine.

A treia dimensiune semnificativă a tarafului este componenţa instrumentală a grupului acompaniator al tarafului. La acest nivel, elementul cel mai semnificativ este principalul instrument acompaniator. Poate părea paradoxal faptul că unul din instrumentele compartimentului secund are o relevanţă mai ridicată decît întreaga partidă solistică. Şi totuşi, principalul instrument acompaniator este singurul element care are capacitatea de a furniza simultan din indicii asupra ariei geografice, perioadei istorice şi asupra particularităţilor limbajului armonic promovat de taraf. Exploatîndu-i această calitate, l-am transformat într-un nou criteriu de clasificare, pe baza căruia am determinat următoarele categorii de tarafuri :

I. Categoria formaţiilor lăutăreşti care plasează în centrul grupării acompaniatoare 1) cobza, 2) chitara şi 3) zongora. Se înscriu aici tarafuri specifice Munteniei şi Moldovei şi respectiv Gorjului şi Maramureşului şi unei perioade istorice relativ mai vechi, tarafuri care promovează un acompaniament armonic de o complexitate relativ redusă.

II. Categoria tarafurilor axate pe 4) ţambal, tarafuri predominante în Muntenia şi Moldova, într-o perioadă istorică relativ mai nouă. Acompaniamentul acestora prezintă un grad ridicat de complexitate şi individualizare.

III. Categoria tarafurilor al căror grup acompaniator este condus de 5) violă (într-o scordatură care avantajează execuţia structurilor acordice) sau grupul violă-vioară secundă, sau numai de 6) vioara secundă. Ansamblurile din această clasă care domină de cel puţin un secol în cea mai mare parte a Transilvaniei şi Banatului şi realizează acompaniamente complexe şi cu o puternică amprentă zonală.

IV. Categoria tarafurilor centrate pe 7) 2—3 instrumente de suflat, a fanfarelor populare. Formaţiile de acest tip se regăsesc pe tot cuprinsul ţării, dar cu precădere în Moldova centrală, Banat şi Transilvania de sud-est.

V. Clasa tarafurilor care plasează în centrul grupării acompaniatoare 8) acordeonul — instrument care tinde în prezent să substituie sau să subordoneze toate celelalte principale acompaniatoare. Formaţiile lăutăreşti din această categorie execută acompaniamente bogate armonic, dar depersonalizate, lipsite de

amprentă zonală clară. Se afiliază aici şi 9) tarafurile axate pe armonică şi muzicuţă.

Pe baza unor informaţii referitoare la modul de funcţionare, mediul în care activează şi componenţa nucleului acompaniator, se pot face deducţii asupra celorlalte caracteristici ale tarafului. Astfel, cînd se afirmă că o formaţie lăutărească este *tradiţională, rurală şi centrată pe ţambal,* se poate presupune : că provine din Moldova sau Muntenia şi că, prin urmare, are un repertoriu şi stil de interpretare adecvate zonei ; că reuneşte 2 pînă la 7 instrumente ; că grupul său solistic, alcătuit din maximum 4 instrumente, este condus de o vioară ; că în grupul acompaniator mai pot figura un contrabas, o tobă şi poate chiar o cobză ; şi că, probabil, taraful este destul de conservator din toate punctele de vedere din moment ce a rezistat agresiunii acordeonului.

Trăsăturile generale ale unui taraf pot fi determinate deci prin conjugarea poziţiilor pe care le ocupă pe cele trei coordonate esenţiale ale sale : a modului de funcţionare, a mediului în care activează şi a instrumentului pe care îl plasează în centrul compartimentului acompaniator. Întrucît aceste trei coordonate conţin cîte 2 şi respectiv 9 poziţii, rezultă că există teoretic 36 ($2 \times 2 \times 9 = 36$) de tipuri de taraf. Orice formaţie lăutărească românească se înscrie sau poate fi asimilată la una sau alta din aceste 36 de categorii tipologice. Cîteva tipuri însă — foarte puţine de altfel — nu sînt sau nu sînt încă validate de practica muzicală folclorică. Astfel, nu ştim — şi apreciem ca puţin probabil — ca un taraf tradiţional urban să fie fanfară populară. Sau : sînt rare tarafurile de concert care au ca principal instrument acompaniator cobza ; nu este însă exclus ca ele să intre de aici înainte în atenţia organizatorilor de spectacole sau emisiuni.

Exploatînd unitatea la nivel structural-funcţional şi la nivelul altor coordonate esenţiale ale ansamblurilor lăutăreşti româneşti, am proiectat asupra acestora grila descrisă mai sus, grilă care ne-a permis delimitarea a 36 de categorii tipologice. Am afirmat de asemenea — fără a avea însă răgazul de a şi demonstra — că fiecare categorie subsumează o imensă varietate de alcătuiri instrumentale concrete. Contăm pe faptul că adevărul acestei aserţiuni este atît de frapant încît poate fi acceptat şi fără o argumentare specială.

Speranţa RĂDULESCU

IN SLUJBA OPEREI DE EDUCAŢIE MUZICALĂ

Dumitru D. Stancu

Deşi cam demodat, termenul i se potriveşte întocmai profesorului Dumitru D. Stancu : el a făcut *apostolat* în slujba muzicii româneşti timp de aproape cinci decenii. Şi cît este de diversă, de bogată în rezultate această activitate a unui om consacrat cu întreaga putere de muncă şi însufleţire misiunii sale ! Aceea de a afirma individualitatea răspicată a cîntecului românesc şi de a-i afla rezonanţa directă în masele de ascultători.

S-a dedicat cu toată via incandescenţă a sentimentului chemării sale de profesor de muzică, pentru care s-a pregătit la Academia de muzică şi artă dramatică din Bucureşti (1938—1942), sub îndrumarea unor mari dascăli şi artişti, ca I. D. Chirescu, Mihail Jora, Dimitrie Cuclin, Ştefan Popescu, Constantin Brăiloiu şi Elena Saghin, de a căror simpatie s-a bucurat. O simpatie pe deplin meritată, odată ce D. D. Stancu venea la conservator cu un bagaj de cunoştinţe şi cu o experienţă remarcabile pentru un tînăr candidat la studii muzicale superioare. Cunoştinţele şi experienţa se datorau activităţii desfăşurate de el, între anii 1933—1937, ca instructor de cor şi de formaţie orchestrală, instructor de fanfară şcolară, apoi interpret vocal la posturile de radio de romanţe şi folclor autentic, fiind acompaniat în emisiuni — care, la data aceea, erau în direct ! — de formaţii instrumentale renumite, ca ale lui Grigoraş Dinicu, Petrică Moţoi, Costică Tandin, Ionel Cristea ş.a.

Emisiunile acestea, în care tînărul D. D. Stancu s-a manifestat ca artist militant pentru puritatea cîntecului popular, s-au bucurat de prezentările unor personalităţi ca Horia Furtună, Apostol Culea, G. D. Mugur şi Vasile Popovici. În cadrul lor au fost difuzate pentru întîia oară cîntecele lui Anton Pann din *Spitalul amorului sau cîntătorul dorului,* transcrise din semiografia psaltică de Vasile Popovici, unul din membrii fondatori ai corului Radiodifuziunii. Ele au fost tălmăcite de D. D. Stancu cu un cald sentiment al culorii de epocă. S-a remarcat cu acel prilej că interpretul reuşise a face documentul să trăiască şi cîntecele antonpanneşti să emoţioneze pe ascultători.

Succesul acesta se explică prin faptul că muzica populară, cîntecele noastre vechi, folclorul deveniseră la D. D. Stancu — încă înaintea studiilor de conservator — o expresie interioară a artistului. Încît muzica populară şi această expresie a ei, pe care o descoperise prin instinct, l-au urmărit şi după absolvire, ca un fluviu de

viață în diversele școli generale și pedagogice din București, unde a funcționat ca profesor de muzică, apoi ca lector în învățămîntul universitar și post-universitar, inspector general în Ministerul Educației și Învățămîntului, sau chiar maestru de sunet, director artistic de formații și dirijor de cor la Radiodifuziune.

În toate acestea, D. D. Stancu a fost tipul animatorului, care umple canoanele severe ale artei sunetelor cu flacăra însuflețirii. Veșnic în mișcare, mereu urzind proiecte de programe și concerte, el a căutat neîntrerupt legătura cu auditorii, cu masele, punerea în lumină a frumuseților și originalității cîntecelor noastre străvechi. A căutat să insufle dragoste pentru ele tineretului școlar, pentru care a întocmit manuale și culegeri de cîntece.

Se cuvine a le cita cu titlurile lor, spre a se vedea — cu acest prilej aniversar — cît a fost de bogată și de consecventă activitatea *dascălului* D. D. Stancu :

Culegere de cîntece pentru clasele V—VII ; idem *pentru clasele VIII—XI* (1953) ; *Manual de cîntece pentru educatoarele din grădinițele de copii* (1959) ; *Manual de muzică pentru clasa a V-a ;* idem *pentru clasele a VI-a, a VII-a* (1957—1959) ; *Curs practic de solfegii* (1965), unde alfabetizarea muzicală începe cu sistemul modal, o inovație în metodologia muzicală românească ; *Antologie de cîntece pentru școlari* (1969 și 1972) ; *Bună dimineața, grădiniță !,* jocuri muzicale, canoane, cîntece pentru preșcolari și elevi (1979) etc.

Însă, paralel cu dascălul, s-a evidențiat și compozitorul D. D. Stancu, a cărui creație corală se axează, în cea mai mare parte, pe cercetarea migăloasă și descoperirea celor mai frumoase cîntece populare și a variantelor lor. El a socotit de la început documentarea un mijloc sigur în vederea creației sale artistice, ceea ce a făcut dintr-însul un harnic culegător de folclor, pe care îl cunoaște în amănunțime atunci cînd este vorba de Teleorman, Prahova sau Vrancea, zone cercetate de el cu asiduitate.

Chiar dacă creația componistică a lui D. D. Stancu — membru din 1959 al Uniunii compozitorilor din R. S. România — se împarte în două categorii : cea cu destinație explicit pedagogică și cea cu profil concertistic, ea dezvăluie intenția permanentă de a instrui, de a lămuri, de a convinge. În cele trei culegeri de cîntece și coruri pentru copii *(Primăvară, primăvară,* 1956 ; *Dincolo de crizanteme,* 40 de canoane la două, trei și patru voci egale, pe versuri de Gh. Tomozei și D. D. Stancu, 1971 ; *Povestea unui ciobănaș,* 1973), ca și în muzica corală (din care spicuim doar principalele titluri, atît sînt de numeroase : *Cinci mici suite corale pe melodii din regiunea Ploiești,* 1958 ; *Nouă colinde pe text laic,* 1968 ; *Muzică corală pentru formații mixte,* 1974 ; *30 de coruri pentru voci egale,* 1973 ; *20 de coruri polifonice în dublu canon,* 1972 ; *Șapte coruri pe voci egale,* 1978 ; *Teleorman, plai înflorit,* 1980), descălul, omul care instruiește și îndrumă se confundă cu opera.

Deopotrivă de bogată este activitatea de folclorist, culegător de cîntece, unele prezentate ca material brut, de studiu, altele în prelucrări proprii de mare savoare sonoră : *Melodii vrîncene,* 101 piese instrumentale, doine și jocuri, 1969 ; *Pe deal, la Teleormănel,* I—II, 1977—1979 ; *Miorița,* pentru cor, soliști, recitatori, orchestră populară de cavale, cobze și pseudo-instrumente populare, 1979 (Premiul I la Festivalul Național „Cîntarea României") ; *Petrecere vrînceneasca,* suită corală, cu soliști, orchestră populară de fluiere, cavale și pseudo-instrumente populare (Premiul I la Festivalul Național, „Cîntarea României") ; *Suită* pentru cor de femei, solistă, orchestră de cavale, cobze și pseudo-instrumente populare, 1980 ; *Trei suite de melodii vrîncenești* pentru instrumente populare de suflat, 1980.

O parte din aceste lucrări au fost incise pe discuri Electrecord *(Lucrări corale de D. D. Stancu,* 1971 ; *Formația de fluieraș-iciobani din Paltin — Vrancea, 1978 ; Taraful din Mavrodin — Teleorman,* 1978 etc.), ilustrînd multilateralitatea acestui om minunat, cîntăreț, instrumentist, profesor, dirijor, compozitor, maestru de sunet, conferențiar de larg suflu, autor al unui volum de versuri, *Poteci către inimi.* E un titlu semnificativ pentru personalitatea și activitatea lui D. D. Stancu, fiindcă în tot ce a întreprins, el a căutat calea ce duce la inima, la înțelegerea publicului larg, fie că predă lecții de muzică, fie că dirijează concerte corale, opere sau operete (Radiodifuziunea păstrează numeroase titluri care au prins viață sub bagheta sa), fie că notează muzică populară sau compune.

Această sete, această continuă nevoie de comunicare și de dăruire l-au îndemnat pe D. D. Stancu să organizeze coruri, să dea viață sau să reactiveze numeroase formații, ansambluri, grupuri vocale și instrumentale, cum au fost sau sînt corul „Învățămînt" din București, ansamblul popular din Paltin — Vrancea, ansamblul popular din Crîngu — Teleorman, ansamblul popular din Dobrotești — Teleorman, ansamblul popular din Cătina — Buzău, ansamblul „Învățămînt" din Roșiorii de Vede. Aceeași însuflețire a făcut ca D. D. Stancu să-și ofere cu pricepere, experiența, cunoștințele bogate mișcării artistice de amatori, să înjghebeze ansambluri de voci, de instrumente populare, să dea concerte corale cu recitatori și soliști.

Astfel, drumul pe care D. D. Stancu l-a străbătut ne apare ca rodnic, definitoriu pentru muzicianul însuflețit de simțul datoriei.

George SBÂRCEA

Carol Kolar

„Mi-am servit țara cu armele mele : pana, vioara și bagheta — spunea George Enescu. Un motto mai frumos nici că se poate. De aceea l-am considerat călăuză a vieții mele, fapt pentru care sînt mîndru și acum !"

În camera cu pereții tapetați de partituri și autografe celebre, maestrul Carol Kolar, înconjurat de amintiri trecute dar și de vechi prieteni mereu prezenți, își consacră și astăzi, fiecare clipă a vieții, crezului său din totdeauna — MUZICA. Totul în jurul său cîntă. Și cînd degetele bătrîne dar încă atît de sprintene apasă corzile viorii pe care arcușul le mîngîie, uiți că maestrul are 83 de ani și simți intens certitudinea unui timp oprit.

În 1895 Frantisek Kolar este angajat ca instrumentist în orchestra de la Koloszvari

Nemzeti Szinhaz — Teatrul Național din Cluj. Născut în 1852 la Svatkovice (Cehoslovacia) în familia unui pădurar, Frantisek Kolar învață oboiul la Pilsen. Meseria de instrumentist îl poartă pe rînd prin multe orașe ale Cehoslovaciei și Germaniei. Amintirile povestesc cum, la Wiesbaden, la dorința cancelarului Bismark, tînărul oboist susține partitura solistică a unui concert, acompaniat fiind de orchestra din localitate. Ajuns după îndelungi peregrinări la Cluj, Frantisek Kolar se stabilește aici și va cînta ca prim oboist în orchestra Teatrului pînă în anul morții sale (1916).

În familia Kolar s-au născut patru băieți. Trei dintre ei și-au dedicat viața muzicii. Victor Kolar (1891 Szekesfehervar — 1957 Detroit, America) absolvă clasa de vioară a celebrului Otokar Sevcik, la inițiativa și pe cheltuiala marelui violonist Jan Kubelik, impresionat de virtuozitatea copilului de 11 ani care, după ce învățase a cînta la vioară în familie, concerta cu dezinvoltură în fața unui public entuziast. Grație intervenției lui Kubelik, Victor Kolar termină la 17 ani Conservatorul de muzică din Praga. Cariera îl va duce în America unde, după postul de concertmaestru al Filarmonicii din New-York devine dirijor al Filarmonicii din Detroit, calitate în care îl va acompania și pe George Enescu într-unul din concertele sale. Marele maestru român va păstra o caldă amintire acestei colaborări.

Dacă Josef Kolar, al doilea din cei patru frați nu va deveni muzician, Augustin Kolar va duce mai departe tradiția familiei, consacrîndu-se și el viorii. Augustin (1894 Bielitz, Silezia, Polonia — 1978 Praga) va absolvi Conservatorul de muzică din Budapesta la clasa violonistului Baré Emil, fost elev al lui Wieuxtemps. Oscilînd între Budapesta, Cluj, Arad și Bratislava, Augustin Kolar își va încheia cariera ca membru al orchestrei simfonice Radio din Praga. În anii petrecuți la Cluj, el se va ocupa intens de mezinul familiei, Carol, dezvăluindu-i, la rîndul său, și acestuia, tainele viorii.

După obiceiul timpului, în orchestre erau admiși instrumentiști de toate vîrstele, angajarea fiind condiționată doar de talent și îndemînare. Astfel, în 1909, Carol Kolar, în vîrstă de 12 ani, figurează printre membrii orchestrei Filarmonice din Cluj, condusă de cunoscutul dirijor și pedagog Farkas Ödön. Și tot după obiceiul timpului, copilul își va începe de timpuriu peregrinările. Singur sau însoțit de tatăl său, Carol Kolar va cînta, pe rînd, în orchestra orașului iugoslav Subotica, în trupa de operetă ambulantă condusă de Miklosy Gabor și în orchestra Filarmonică din Budapesta sub direcția dirijorului Kun Laszlo. Vara, turneele în stațiunile de odihnă îl poartă prin întreaga Europă. Depănîndu-și amintirile rămase din această perioadă maestrul Kolar povestește : „Eram angajat în orchestra simfonică din Karlovi-Vari și cîntam sub bagheta dirijorului Marco Grosskopf din Frankfurt/Mein. Zilnic dădeam concerte în aer liber. După unul dintre aceste concerte în care cîntasem solo Kol Nidre de Bruch, s-a apropiat de mine aplaudînd unul dintre ascultătorii ce-mi reținuseră atenția prin concentrarea cu care mă urmărise. Felicitîndu-mă, s-a prezentat. Era celebrul pianist și dirijor rus Safonov Ilijcs Vasilij. M-a întrebat dacă nu sînt elev al școlii Auer. I-am răspuns că maestrul meu a fost Otokar Sevcik. În concediile mele, la Praga, fusesem într-adevăr, timp de cîteva luni elev la clasa Otokar Sevcik, pe atunci profesor la Meister-Schule. Aici mi-am perfecționat tehnica instrumentală după metodele și principiile acestui unanim recunoscut virtuoz al viorii. Aflînd vestea, maestrul Safonov mi-a propus să-l urmez la Petrograd pentru a cînta în orchestra simfonică de acolo. Înainte de a-i da un răspuns definitiv, trebuia să-mi întreb părinții. Tatăl meu nu a fost de acord cu această plecare. Mă considera prea tînăr încă. Safonov Ilijcs Vasilij a înțeles. Peste trei săptămîni s-a întors în Caucaz, iar noi la Cluj. Eram siliți să plecăm, căci se dezlănțuia primul război mondial".

Revenind la Cluj, tînărul Carol Kolar cîntă cîțiva ani în orchestra Teatrului Național sub

direcţia lui Janovics Jenö. În 1919 se numără printre membrii fondatori ai orchestrei Operei Române al cărei concertmaestru va rămîne pînă în momentul pensionării sale (1963). Din această clipă, existenţa şi activitatea sa se confundă cu existenţa şi activitatea artistică a oraşului. După ce între anii 1916—1919 activase ca profesor de vioară la Conservatorul din Cluj sub direcţia lui F. Ödön, în 1920, la înfiinţarea Conservatorului român sub direcţia lui G. Dima, Carol Kolar se află printre primii profesori ai acestei instituţii. În perioada 1940—1944 cîntă în orchestra Teatrului Maghiar sub bagheta lui Vaszi Viktor pentru ca în anul următor să-l găsim în rîndurile orchestrei Teatrului Român-Maghiar sub direcţia lui Tiboldi. În 1945 revine în fruntea orchestrei Operei Române. În paralel, între 1947—1948 este numit concertmaestru al noii filarmonici „Ardealul" din Cluj. Cînd în 1956 ia fiinţă Filarmonica de Stat, sub direcţia şi bagheta lui Antonin Ciolan, tot maestrului Kolar, deja personalitate marcantă în viaţa muzicală a oraşului, i se oferă cinstea şi responsabilitatea de concertmaestru. Doi ani mai tîrziu va renunţa însă la acest post, dedicîndu-se cu totul activităţii din cadrul orchestrei Operei Române.

Imensa şi concentrata biografie artistică a violonistului Carol Kolar impresionează chiar şi la o simplă enumerare de date. La acestea se adaugă însă masive teancuri de afişe de concert, impunătoare dosare de cronici îngălbenite de vreme şi calde priviri ce coboară din fotografiile celor mai mari cîntăreţi, dirijori şi instrumentişti ai veacului nostru, care, fiecare, a găsit o bucurie în a-i adresa maestrului un salut şi o mulţumire. Toate la un loc alcătuiesc mărturia palpabilă a unei vieţi de excepţie, de intensă muncă şi adîncă frămîntare într-o permanentă intenţie de a aduce şi oferi tuturor bucuriile muzicii.

Este fascinant a-l ascuta pe Carol Kolar povestind despre cum i-a cunoscut pe Eugène Ysaye, Fritz Kreisler... „...iar printre campoziţiile maestrului, un cvartet în a-moll a fost dedicat soţiei mele. Păstrez încă şi acum, cu deosebită recunoştinţă, partitura !"... Wilhelm Backhaus, Bronsilav Huberman, Janos Ferencsik, Pablo Casals, Pietro Mascagni... „...şi iată aici o bucată dintr-o baghetă ruptă de Mascagni cînd, la 14 mai 1927, a dirijat *Cavalleria* la Cluj !"... şi mulţi, mulţi alţi mari artişti ce ne-au vizitat ţara. Iar dintre maeştrii români, George Enescu, George Georgescu, Ionel Perlea, Jean Bobescu, Ana Rozsa Vasiliu, Lia Pop, Traian Grozăvescu, Ujeicu, Dinu Bădescu, Lia Hubic sînt doar parte dintre cei care l-au apreciat şi l-au iubit.

O viaţă întreagă instrumentist de orchestră, Carol Kolar îşi completează personalitatea creatoare cu încă două ipostaze : cea de violonist concertist şi cea de membru al unui valoros cvartet de coarde. Repertoriul violonistului cuprinde o bogată listă de lucrări pe care figurează cele mai reprezentative partituri ale genului, sonate, concerte, piese de virtuozitate semnate de Bach, Beethoven, Mendelssohn-Bartholdy, Bruch, Mozart, Viotti, Paganini, Glazunov, Beriot, Spohr, Rode, Kreutzer, C. Franck, Grieg, Dvořak, Schubert, R. Strauss, Sarasate, Wieuxtemps, Schumann.

În urma concertelor şi recitalurilor susţinute, cronicarii se întrec în elogii : „Violonistul Carol Kolar a demonstrat o neobişnuită virtuozitate şi o neîntrecută dibăcie tehnică, fiind călduros aplaudat pentru deosebitele calităţi de sonoritate şi stil puse în slujba acestor nobile pagini..." (NAŢIUNEA 28 april 1924) „Calităţile artistice ale D-ului Kolar sînt îndeajuns de cunoscute publicului iubitor de muzică. Să ne reamintim doar splendidul concert Beethoven în care Carol Kolar a susţinut partea solistică acompaniat fiind de orchestra Operei Române !" (ÎNFRĂŢIREA 10 april 1927). Una din cronicile Anei Voileanu Nicoară apărute în DRUMUL NOU, Cluj, la 4 octombrie 1931 consemnează în urma unui concert dirijat de M. Andreescu Skeleti : „Dl. Kolar, virtuozul concertmaestru,

a jonglat cu dificultăţile imense ale Concertului de Paganini cu uşurinţa şi pasiunea celor care nu au altă preocupare decît frumosul". Pentru ca un alt articol apărut în DIMINEAŢA din 10 april 1933 să afirme : „Un public destul de numeros a ţinut să asculte şi să aplaude îndelung pe violonistul Carol Kolar (...) Ne exprimăm dorinţa de a-l auzi pe Dl. Kolar cît mai des şi într-un cadru demn de vigurosul său temperament artistic". Alăturăm opiniilor deja citate încă una, mult cuprinzătoare, în care, vorbind despre „Concertele simfonice ale Societăţii G. DIMA" Lucian Voiculescu spune : ...Dl. Kolar a trecut de la pupitrul de concertmaestru la locul de solist şi a executat, cu o varietate de accent şi colorit de cea mai autentică linie, dificilul Concert nr. 22 în la minor de Viotti (...) Nu mai auzisem de mult pe Dl. Kolar şi e de regretat că un artist cu o tehnică atît de armonios dezvoltată, un stăpînitor aşa de sigur al tainelor instrumentului său, nu se manifestă mai des ca solist. Felul în care Dl. Kolar s-a prezentat vineri seară în faţa publicului clujean este încă o dovadă că în oraşul nostru există elemente de reală valoare

artistică !" (TRIBUNA nr. 18, 24 ianuarie 1940).

Afişe multicolore consemnează şi păstrează, ferind de uitare, activitatea intensă desfăşurată de cvartetul KOLAR alcătuit din Carol Kolar — vioara I, I. Händel — vioara II, I. Lebeda — violă şi P. Breviman — violoncel. Tot din scrierile Anei Voileanu-Nicoară (PATRIA 15 ianuarie 1936) aflăm despre „Al treilea concert al societăţii filarmonice G. DIMA" care „...a fost consacrat muzicii de cameră. Cvartetul KOLAR a executat cvartetul în Fa de Beethoven, după care domnii Kolar şi Boskovits au interpretat Sonata pentru vioară şi pian de E. de Vecchi, iar la urmă, cvartetul KOLAR şi Dl. Boskovits au cîntat Quintett-ul în La major de A. Dvořak... ...Cît despre membrii cvartetului KOLAR, sîntem fericiţi a constata că au format o perfectă omogenitate de sonoritate, echilibru şi disciplină, şi nu putem decît să-i rugăm să ne ofere cît mai des asemenea clipe de intensă mulţumire sufletească".

Despre întîlnirea de neuitat cu marele Enescu, maestrul Kolar vorbeşte cu o bucurie nostalgică : „În anul 1931, în pauza unui concert dirijat de Enescu, l-am cunoscut pe Maestru la cabină. Cînd îmi auzi numele, mă privi cu deosebită curiozitate şi zise :

— Dumneata eşti fratele lui Victor Kolar din Detroit ?

— Da Maestre — am răspuns.

— Fratele dumitale este prim dirijor al orchestrei simfonice din Detroit. Cînd am concertat acolo m-a acompaniat excepţional. În aceste condiţii, cum stai Dumneata, care eşti de origine cehă, aici, la Cluj, cînd, cu un singur cuvînt ai putea cînta într-una dintre cele mai mari orchestre ale lumii !?!

— Maestre — am răspuns — eu aici m-am născut. Tatăl meu a venit din Cehoslovacia ca oboist să-şi cîştige aici pîinea. Cu toate că eram ceh, colegii mei români şi maghiari, prietenii mei, toţi mă respectă şi mă iubesc".

Era adîncă simţirea muzicianului ceh stabilit pe pămînt românesc. Dragostea faţă de ţara ce l-a primit cu braţele deschise, muzicianul Kolar a concretizat-o întreaga viaţă prin atenţia faţă de creaţia populară, pe care a interpretat-o mereu, în ţară şi dincolo de hotare. A iubit folclorul românesc pe care şi l-a apropiat pînă la identificare. „Capriciul românesc" pentru vioară şi orchestră, propria sa compoziţie, este o supremă dovadă în acest sens. Scrisă în urma unor puternice trăiri încercate cu ocazia unei excursii de trei săptămîni în Bihor, lucrarea alătură, pe firul al unei naive povestiri de dragoste dintre un păstor şi o ciobăniţă, fragmente de cîntec popular, sonorităţi de fluier, şi tulnic, alternînd pasajele de dificilă virtuozitate cu îngînarea de doină legănată. Kolar — compozitorul s-a ocupat mult şi de transcrierea pieselor româneşti pentru pian în partituri pentru vioară şi pian. Peste 50 de piese semnate de T. Brediceanu, A. Bena, T. Ciortea, G. Dima, S. Drăgoi, I. Mureşianu, M. Negrea, Scărlătescu etc. figurează astfel în repertoriul său violonistic. Muzica românească a ocupat un loc de seamă şi în activitatea sa de instrumentist de cameră. În studiul „Compozitorul transilvănean Ioan Harşia" muzicologul Ioan R. Nicola afirmă : „Generaţia noastră a aflat de compozitorul Ioan Harşia abia la patru decenii după moartea sa, cu ocazia primului concert de muzică de cameră organizat de filarmonica clujeană „Ardealul" la 26 martie 1946 cînd ansamblul format din Carol Kolar, I. Lebeda şi I. Iarosevici au executat în primă audiţie TRIO-ul de coarde de I. Harşia, ştimele fiind extrase din partitura manuscris autograf, din colecţia Victor Papilian, profesor la Facultatea de Medicină din Cluj".

Artistul Carol Kolar nu cunoaşte oboseala nici la cei 83 de ani ai săi. După pensionare şi-a concentrat atenţia asupra întocmirii unui adevărat manual de vioară, unde sînt alăturate cele mai dificile pasaje din întreaga literatură de operă, explicate şi soluţionate tehnic după opiniile celor mai cunoscuţi virtuozi. Este adunată aici experienţa instrumentistului pentru care fiecare clipă de viaţă se identifică cu un sunet, experienţă pe care maestrul o oferă urmaşilor întru cînt. Un enorm dicţionar muzical ce cuprinde informaţii biografice despre toţi marii muzicieni ai lumii dezvăluie preocuparea teoreticianului pentru latura educativă a artei sale. În acest sens însă, tradiţionalele serate muzicale din casa Kolar sînt cel mai edificator exemplu.

„În toamna anului 1919, cînd s-a constituit Opera Română din Cluj, am dat ajutor lui Pavel Constantin la organizarea orchestrei. În primăvara anului 1920 seria spectacolelor a fost inaugurată cu opera „Aida" de Verdi. În acest răstimp am observat că cultura muzicală, atît a instrumentiştilor cît şi a spectatorilor, nu are un nivel corespunzător. Am dorit să schimb această situaţie. Consideram că activitatea mea de concertmaestru al Operei şi profesor al Conservatorului nu era suficientă pentru educarea publicului nostru. În 1920 am hotărît să ţin serate muzicale în casa mea, în cadrul cărora să vorbesc despre piesele incluse în program şi despre compozitorii acestora. Am obţinut un succes mult peste aşteptările mele. De atunci şi pînă azi, seratele mele educative au devenit o tradiţie. Între timp am fost chemat la Viena, la Berlin, la Praga, la Detroit, dar n-am vrut să părăsesc Clujul. După pensionare, m-am ocupat şi mai intens de organizarea seratelor muzicale. Mulţi dintre invitaţii mei m-au întrebat de ce am dus această muncă timp de 57 de ani ? Le-am răspuns că pentru mine, una dintre cele mai mari satisfacţii este a simţi şi vedea că ascultătorii mei sînt plini de interes faţă de explicaţiile mele de specialitate şi faţă de muzica pe care o cînt. Cu deosebită bucurie urmăresc evoluţia lor şi sînt fericit cînd cineva mărturiseşte sincer că ascultă cu mare plăcere cîte o Sonată de Beethoven

pe care cu cîțiva ani înainte o privea cu indiferență, ea nefiind încă pe înțelesul lui".

Maestrul Kolar deschide un masiv registru în care sînt consemnate toate programele seratelor sale muzicale din cei 57 de ani. Uimiți citim dintre ultimele pagini : — Septembrie 1979, Beethoven — *Sonata I ;* I. Mureșianu — *Dans românesc ;* Kolar — *compoziție ;* Drdla — *Souvenir ;* C. Porumbescu — *Balada ;* Mozart — *Menuet ;* Dussek — *Rondo ;* pentru bis, Gluck — Menuet din *„Alcesta".*

Aprilie 1980, Beethoven — *Sonata VI ;* Mendelssohn-Bartholdy — *Cîntec de primăvară ;* Gounod — *Au printemps ;* Șerban-Kolar — *Joc popular* (Năsăud) ; Chopin — *Vals brillant.*

În permanență la pian, acompaniind, se află un alt muzician renumit al Clujului de ieri și de azi, dirijorul Alexandru Taban.

S-ar mai putea spune multe despre omul și artistul Carol Kolar. Viața și activitatea sa se înscriu în istorie și în prezent. Ne apropiem de maestru și de arta sa cu admirație și respect. Mîna sa a strîns-o pe cea a lui George Enescu și a multor alți mari oameni ai muzicii românești. Modest și dăruit artei sale, Carol Kolar încheie însă cu aceleași cuvinte ale începutului : „Mi-am servit țara cu armele mele : pana, vioara și bagheta ! — un motto mai frumos nici că se poate. De aceea l-am considerat călăuză a vieții mele, fapt pentru care sînt mîndru și acum !"

Cristina BOHACIU-SÂRBU

MATEI SOCOR

Moartea cu mîna ei nevăzută și-a întins giulgiul fatal peste ființa lui Matei Socor, compozitor al timpului de azi și al celor ce vor veni ; comunistul prin excelență activ în cele mai grele vremuri ale ilegalității, neobosit și curajos ; omul de o cultură uimitor de vastă și de multilaterală, omul drept, dușman al compromisurilor, dușman al ipocriziei și vicleșugurilor. A fost un om în toată puterea cuvîntului, al omeniei ce nu cunoaște stîrbituri, un exemplu, iar personalitatea lui va rămîne exemplară și după moarte.

Pentru noi care l-am cunoscut și am lucrat cu el, fie politic, fie profesional, vestea morții lui a venit ca un seism terestru imprevizibil și dărîmător. Ne va fi greu să ne refacem fibrele sufletului rupte, iar cicatricile fără leac ne vor supura mereu.

— Matei, de ce ne-ai părăsti ? Ai lăsat piscurile înalte ale Carpaților pe care le urcai cu atîta pasiune și cu care spiritual semănai în înălțime. N-ai să mai privești meditativ țapii și caprele negre. N-ai să mai studiezi natura cu urmele ei din străvechimi. Ți-ai lăsat aici prietenii, familia, soția dragă. Noi nu găsim cuvinte pe măsură să le mîngîie adînca durere.

Noi, prietenii tăi, ne despărțim cu inimi îndoliate de tine. Dar imaginea ta s-a întipărit pe veci luminoasă în inimile noastre, să ne aducă mereu aminte ce este omenia, tu omenosule între oameni.

Academician **Mihai BENIUC**

Pentru a treia oară în decursul acestei primăveri, muzica românească și iubitorii ei suferă pierderea unui creator și artist, unui devotat militant în slujba dezbaterii problemelor culturii în actualitate, ridicării maselor pe treptele frumosului. S-a stins după o dramatică suferință, în plină înfăptuire a datoriei sale în viață și în artă Matei Socor, muzician care s-a atașat cu hotărîre, din anii tinereții, crezului politic al erei socialiste. Sănătatea, alfa și omega existenței noastre, condiția oricărei atitudini active, i-a fost zdruncinată în ultimii ani. Și totuși nimeni dintre noi nu l-a surprins tulburat, descumpănit pe Matei Socor.

Născut la Iași, la 15 septembrie 1908, Matei Socor a studiat la Conservatorul bucureștean cu pedagogi de frunte ca Gheorghe Cucu, Alfonso Castaldi și Constantin Brăiloiu. De la acest din urmă savant a primit imboldul tezaurizării științifice a melosului popular, activînd ani de-a rîndul în calitate de colaborator al Institutului de Folclor, în special cu prilejul vestitei culegeri din vatra comunei Drăguș. S-a perfecționat apoi la Conservatorul din Leipzig cu maeștri ai compoziției și dirijatului de orchestră. A intrat în rîndurile Partidului Comunist Român și a participat activ la lupta pentru doborîrea vechiului regim al exploatării, discriminării și împilării sociale și naționale.

Pasionat în anii începuturilor sale creatoare de noile tehnici și orientări muzicale, Matei Socor și-a definit estetica în anii imediat postbelici, cînd arta noastră a fost chemată să contribuie cu toate talentele și forțele sale la edificarea noii societăți, pe un plan superior, a

conștiinței noi a maselor, la formarea oamenilor muncii în spiritul eticii socialiste. Această platformă de idei, această atitudine fermă generează aportul în domeniul obștesc și artistic al lui Matei Socor. El a activat ca președinte al Comitetului de Radio, președinte al Uniunii compozitorilor, ca membru în Biroul Secției de cîntece de mase și de creație corală, susținînd principiile artei noi prin munca de îndrumare, prin conferințe, concerte-lecții, articole de presă. A condus concerte simfonice în care a abordat lucrări din repertoriul românesc și universal destinate să contribuie la educarea marelui public dornic de inițierea artistică. Și-a spus cuvîntul în dezbateri estetice publice și în forumul Academiei R.S.R., în calitate de membru corespondent.

Munca sa pe tărîm teoretic își află corolarul în domeniul creației. Matei Socor se simte în anii culturii socialiste structural chemat spre o artă înzestrată cu virtutea inteligibilității, pătrunsă adesea de accente eroice, de patos militant. În timpul din urmă el a atins zonele unei marcante diversificări a paletei componistice, creînd lucrări de intensă pătrundere psihologică, în serviciul unui mesaj poetic și dramatic cînd grav, dens, cînd mordent, sarcastic.

Anii grei ai războiului și opresiunii generează în creația sa teme de amplă reverberație social-politică exprimate în cîntece grăitoare prin titlu : *Cum Jiul își curge necazul la vale* sau *De-ajuns, Românie, calvarul.* În era culturii noi, Matei Socor realizează coruri cum sînt *Steagul Partidului,* vechiul *Imn de Stat al Republicii, Să fii partidului oștean,* alte lucrări inspirate din universul celor mici, sau din lupta nobilă, grandioasă pentru triumful păcii în lume. Același orizont de viață străbate paginile poemului *Mama,* pentru mezzosoprană, cor mixt și orchestră, pe versuri de Maria Banuș, de un lirism susținut, și ale oratoriului *Stejarul din Borzești,* frescă eroică pusă în lumină de cor mixt, cor bărbătesc și orchestră, inspirată de versurile lui Dan Deșliu. Elocventă pentru definirea artei compozitorului este traiectoria parcursă de el de la *Concertul pentru orchestră cu clarinet, corn și violoncel* și *Passacaglia pentru violoncel și orchestră de cameră,* la dansurile populare pentru orchestră, rapsodia orchestrală *Cîntarea României* și *Concertul pentru vioară și orchestră,* acestea din urmă pătrunse de o melodicitate deliberat frustă, genuină. Pe planul muzicii de cameră drumul parcurs este mai constant efervescent de la *Sonata pentru pian* și de la *Concertul de cameră pentru șapte instrumente* la *Sextetul de suflători* de dată relativ recentă, lucrare care folosește cu ingeniozitate intonații și ritmuri ale melosului național. O expresie a efortului creator al lui Matei Socor este opera *Conu Leonida* pusă în scenă la Opera din București și afirmîndu-se ca una din replicile muzicale pe care le-a sugerat mesajul substanțial al teatrului lui Caragiale.

Pentru meritele sale artistice și cetățenești, Matei Socor a fost distins cu ordine și medalii, cu titlul de Maestru Emerit al Artei, cu Premiul de Stat. Lucrările sale sînt tipărite, editate pe disc și analizate în studii de specialitate.

Prin contribuția sa de cetățean și artist, Matei Socor a fost și rămîne o prezență vie, un factor activ în frontul creației și vieții noastre muzicale moderne și contemporane. Ne despărțim astăzi de el cu mîhnire în suflet, cu regretul adînc pentru pierderea unui maestru, unui coleg, unui om al datoriei.

Vasile TOMESCU

•

Ne despărțim, pentru totdeauna, de compozitorul Matei Socor care a deținut un important rol în muzica românească în primul deceniu după 23 August. Știam că este bolnav, se retrăsese discret din viața Uniunii Compozitorilor în ultimele luni, dar figura sa robustă, energică, decisă, o simțeam cu toții, pe undeva prin apropiere. Și deodată, vestea cumplită a încetării din viață.

Matei Socor a fost unul din discipolii lui Castaldi. De la Gheorghe Cucu și Constantin Brăiloiu a învățat să prețuiască tezaurul de simțire românească, ca și pasiunea cercetării melosului popular, primii ani ai activității, făcîndu-i în acest sector, alături de alți folcloriști de frunte. Munca aceasta l-a ajutat să se apropie de viața oamenilor truditori, făcîndu-l să înțeleagă adevăratele probleme cu care era confruntat poporul român.

Din tinerețe s-a apropiat de mișcarea muncitorească, atrăgîndu-l ideile revoluționare. Devine membru al Partidului Comunist în anii ilegalității și participă activ la lupta democratică, înfruntînd cu curaj teroarea și opresiunea. A fost întemnițat la Tîrgu Jiu de unde a ieșit și mai decis să continuie lupta politică în care era angrenat. La eliberarea sa, o contribuție, un cuvînt greu l-au spus muzicienii, Enescu, Jora și alții, care au făcut repetate demersuri pentru a-și salva colegul de breaslă. Era desigur, un gest de prețuire.

După Eliberare, militează susținut pentru edificarea culturii noi, pe linie de partid și de stat i se încredințează sarcini de mare răspundere, între care și aceea de Președinte al Uniunii Compozitorilor, în una dintre cele mai complexe perioade pe care a traversat-o, de la înființarea sa.

Matei Socor a fost un conştiincios soldat al Partidului, traducînd în viaţă comandamentele sociale ale timpului, militînd pentru o artă angajată. Principiile acesteia le-a aplicat în propria-i creaţie, îndeosebi în domeniul cîntecului revoluţionar, unde pare că s-a simţit în largul său, *Steagul Partidului, Zdrobite cătuşe, Să fii partidului oştean, Îţi mulţumim, Partid iubit,* iată cele mai cunoscute cîntece care s-au bucurat de o largă circulaţie.

L-am urmărit în zilele premergătoare premierei operei *Conu Leonida,* în care a investit întreaga sa pricepere. Era satisfăcut de ceea ce realizase muzical, dar, cum era veşnic nemulţumit de sine, a găsit suficiente motive să formuleze deziderate pentru o şi mai adecvată interpretare a partiturii sale.

Matei Socor era o fire dinamică, preocupat de înalte probleme fizolofice, atrăgîndu-l, în mod deosebit, materialismul dialectic. Intervenţiile sale în adunările obştei compozitorilor purtau adeseori însemnele acestor preocupări, evidenţiind o însemnată încărcătură intelectuală, într-o logică ce părea impecabilă.

I-a fost dat să cunoască satisfacţii dar şi căderi, carcterul său puternic ajutîndu-l să privească cu încredere viaţa. Pentru meritele sale a fost răsplătit cu premii şi distincţii. El a fost chemat să reprezinte, ani în şir, muza Eutherpei în înaltul for al Academiei.

Gravat cu litere adînci în istoria contemporană a muzicii româneşti, numele lui Matei Socor va dăinui în amintirea noastră.

Octavian Lazăr COSMA

*

A plecat dintre noi pentru totdeauna Matei Socor, compozitor, dirijor, muzician de o deosebită sensibilitate.

Prin dispariţia sa, muzica românească pierde un valoros creator angajat, om al epocii sale. Remarcabilele sale calităţi precum şi prodigioasa sa activitate pe mai multe planuri i-au adus meritate aprecieri, fiind distins cu numeroase ordine şi medalii, precum şi cu titlul de „Maestru emerit al artei".

Militant neobosit pentru sprijinirea mişcării muzicale de masă, om de cultură înzestrat, de un excepţional devotament şi competenţă profesională, Matei Socor a creat în mai toate genurile muzicale.

Prin activitatea sa în cadrul biroului secţiei de muzică corală, cîntece de masă şi cîntece de copii, a adus o importantă contribuţie la promovarea autenticităţii şi originalităţii creaţiei acestui gen.

Cu un deosebit simţ critic şi cu o foarte bună stăpînire a mijloacelor tehnice şi de expresie, a echilibrului şi a formei, prin sfaturile şi sugestiile sale dăruite întotdeauna cu răbdare şi căldură, Matei Socor şi-a adus aportul preţios la îndreptarea cîntecului de masă pe un drum nou.

Urmînd şi dezvoltînd tradiţiile cîntecului revoluţionar, el a creat adevărate cîntece-manifest, unicate ale genului.

Multe din aceste cîntece, scrise cu talent şi măiestrie, melodioase, avîntate, au fost pe buzele a mii de oameni şi vor fi preluate de generaţiile viitoare.

Pentru toţi cei care au colaborat cu el, pentru toţi cei care l-au cunoscut, amintirea compozitorului, a muzicianului, a omului complex Matei Socor, va rămîne neştearsă în memorie.

Vasile TIMIŞ

Filarmonica „George Enescu"

Filarmonica „George Enescu" a organizat ca și în anii precedenți, o micro-stagiune folosind în acest scop rotonda Ateneului și — după caz — studioul mic de la subsol. În felul acesta, s-a oferit publicului bucureștean, dar și numeroșilor turiști din țară și străinătate aflați în trecere prin Capitală, ocazia de a participa la manifestări muzicale de ținută.

Dan Atanasiu

Începutul l-a făcut tînărul pianist Dan Atanasiu cu un recital avînd în program piesele cu care se pregătea să participe la concursul internațional de pian de la Santander (Spania). După cum se știe, Dan Atanasiu a repurtat în anii trecuți importante succese la concursurile internaționale „Alfredo Casella" de la Neapole (în 1974 și 1976), „Frédéric Chopin" de la Varșovia (1975), „Marguerite Long" de la Paris (1977), „Maiul muzical" de la Bordeaux (1978), „G. B. Viotti" de la Vercelli (1979) și concursul de la Jaen — Spania (1979), la care se cuvine acum să adăugăm și premiul cucerit între timp la Santander. Ca și la alte apariții ale sale în recitaluri și concerte, el s-a impus și de această dată ca un pianist înzestrat cu o tehnică briliantă, de strălucire virtuoză, dar și cu capacitatea de a-și însuși o paletă stilistică de o mare diversitate, mergînd de la preclasici pînă la contemporani, cu un accent pus, după cum se pare, pe Chopin și Liszt. De altfel, și la acest recital, momentele cele mai realizate au fost *Studiul în la minor op. 25 nr. 11* de Chopin — viril, plin de vitalitate, cu o ritmică impecabilă — și *Studiul nr. 10 în fa minor* de Liszt, cu dificultățile sale tehnice maxime (mai ales șiruri de octave), rezolvate cu o asemenea aparentă ușurință, încît păreau a dispărea în favoarea evidențierii generoasei inspirații lisztiene. O plăcută surpriză ne-a rezervat-o Dan Atanasiu în Debussy *(Studiu cromatic* și *6 Preludii din Caietul II),* demonstrînd claritate, gust și măsură, indispensabile unei tălmăciri debussyste autentice, pentru ca în ultimul preludiu prezentat *(Focuri de artificii)* să îmbine virtuozitatea cu evocarea coloristică demonstrînd că își îmbogățește arsenalul de mijloace expresive, vizînd noi orizonturi stilistice.

Spectacol de sunet și lumină și recitaluri camerale

De la mijlocul lunii august au fost reluate în rotonda Ateneului spectacolele de sunet și lumină prezentate în anii precedenți (originalul *Ateneul Român* de Radu Gheciu, *Mica schubertiadă* de Theodor Drăgulescu și *Coloana infinită* de Jeanine Costescu), de fiecare dată completate cu cîte un program cameral susținut de diverși interpreți. Nivelul general al acestor programe a fost remarcabil, deși alături de soliști consacrați au participat și numeroși tineri, în curs de afirmare.

Într-una din aceste seri, de pildă, violonistul Mihai Constantinescu a prezentat — acompaniat la pian de Yvonne Dumitrescu-Frankenfeld — *Andante* din *Concertino* de Vasile Filip, o pagină melodioasă de evidentă sorginte romantică, interpretată cu un lirism cantabil de frumoasă ținută. Martha Kessler a demonstrat din nou deosebitele sale calități de tehnică vocală și de rafinament al nuanțelor dinamice în lieduri de Mozart, Dvořak și Tiberiu Brediceanu (cu Iosif Ion Prunner la pian). În popularul *Mefisto-Vals* de Liszt, Dan Grigore a realizat o versiune deplin unitară ca atmosferă, în ciuda caracterului mozaicat al piesei. Rareori am ascultat o execuție atît de desăvîrșit pusă la punct sub raport tehnic, punînd totodată în lumină și expresivitatea acestei lucrări de mare bravură pianistică. În sfîrșit, Dan Iordăchescu, acompaniat la pian de Dan Grigore, a reluat cîteva din succesele sale verificate în domeniul liedului : *Changeons propos* de George Enescu, *Occhi di fata* de L. Denza și *Balada puricelui* de Musorgski, în care Dan Iordăchescu realizează o interpretare de uluitoare forță de expresie, un adevărat tur de forță, muzical și actoricesc.

În altă seară, întregul program a fost axat în jurul unui singur compozitor : Franz Schubert. După poetica evocare realizată de Theodor Drăgulescu în *Mica schubertiadă* prin proiecții de diapozitive color, însoțite de un sugestiv montaj de texte și muzică înregistrate pe bandă, a urmat un recital Schubert. Pentru început, s-a cîntat *Sonata în la minor pentru arpeggione și pian,* în care vechiul instrument cu 6 coarde și arcuș, astăzi dispărut, a fost înlocuit prin violoncel. Cele trei părți ale Sonatei au găsit în tînăra violoncelistă Ioana

Ostafie — acompaniată la pian de Carmen Martoiu-Abramovici — o interpretă sensibilă, totodată deplin stăpînă pe tehnica instrumentului său. Tînăra pianistă Camelia Pavlenco a parcurs 6 valsuri din ciclul postum *Ultimele valsuri op. 127* punînd accentul mai degrabă pe ritmica acestor piese dansante decît pe graţia lor naturală, pe farmecul lor vienez.

Mihai Brediceanu — Yuri Boukoff

Filarmonica „George Enescu" a inaugurat stagiunea simfonică 1980/1981 printr-un festival Beethoven, care i-a prilejuit un binemeritat succes dirijorului Mihai Brediceanu, în fruntea unui colectiv instrumental parcă mai atent ca oricînd la frumuseţea şi omogenitatea sonorităţilor, la precizia atacurilor, la exactitatea intonaţiei. De la început, uvertura *Coriolan* a fost parcursă cu un dinamism plin de vitalitate, de suflu eroic, pe fundalul unei remarcabile opulenţe orchestrale, cu impulsuri generoase şi virile.

Punctul culminant al programului avea să fie însă atins în *Simfonia nr. 3 în Mi bemol major („Eroica")*, în care Mihai Brediceanu a urmărit — şi a izbutit — să realizeze o interpretare împletind marea tradiţie beethoveniană cu o notă personală, legată îndeosebi de accentuarea tensiunii dramatice. În *Eroica,* această tensiune se cere a fi îmbinată cu un permanent simţ al proporţiilor şi cu o execuţie plină de strălucire, factori înţeleşi în exacta lor semnificaţie şi întrepătrundere, ceea ce a dus la una din cele mai captivante versiuni interpretative ale stagiunilor bucureştene din ultimii ani.

În partea I, *Alegro con brio,* Mihai Brediceanu a adoptat un tempo rapid, făcînd ca perioadele de destindere să apară cu atît mai firești. *Marşul funebru* a fost apoi dominat de un sentiment de reculegere, de o mare interiorizare, cu păstrarea intactă a caracterului său spectacular. *Scherzo*-ul, desfăşurat pe fondul unui ritm riguros, a avut un dinamism exaltant, după care *Finalul — Allegro molto* a îmbinat rigoarea construcţiei cu bravura execuţiei. Dacă adăugăm, la toate acestea, folosirea cu inteligenţă a pauzelor ca mijloace expresive şi punerea în valoare a unor voci interioare din tumultul „tutti"-ului orchestral, putem afirma că versiunea propusă de Mihai Brediceanu vădeşte o dată mai mult preocuparea dirijorului de a găsi — prin neîncetata aprofundare a partiturii — căi noi de evidenţiere a valorilor perene ale simfonismului beethovenian.

Programul serii a mai cuprins *Concertul nr. 5 pentru pian şi orchestră în Mi bemol major,* lucrare care cere solistului nu numai o desăvîrşită stăpînire a tehnicii pianistice, un rafinat simţ al nuanţelor şi al culorilor, o interpretare deopotrivă poetică şi dramatică, ci înainte de toate o ştiinţă a construcţiei, a arhitectonicii muzicale, în măsură să dea unitate grandiosului edificiu. Pianistul francez Yuri Boukoff, solist al concertului, nu a vădit însă tocmai această viziune totală, de ansamblu, asupra capodoperei concertante beethoveniene, în care să înscrie apoi interpretările celor trei părţii componente, întîmpinînd chiar unele dificultăţi în redarea corectă a partiturii pianistice.

Constatarea aceasta a părut cu atît mai surprinzătoare, cu cît Yuri Boukoff a susţinut, cu prilejul prezenţei sale în Bucureşti, şi un recital de frumoasă ţinută, cu un program evocînd patru lumi sonore diferite : germană, franceză, spaniolă şi rusă. Ceea ce a conferit totuşi unitate acestui program cu o factură stilistică atît de eterogenă, a fost caracterul de miniaturi pianistice al cvasi-totalităţii pieselor interpretate, chiar dacă unele dintre ele erau reunite în cadrul unor suite de mai amplă respiraţie.

Pentru început, Yuri Boukoff a ales *Ciaccona* de Bach în versiunea pianistică a lui Ferruccio Busoni, autor a numeroase prelucrări din creația bachiană, care s-au bucurat de marea favoare a pianiștilor virtuozi în primele decenii ale veacului nostru. Astăzi, marii pianiști preferă să includă în programele lor lucrările lui Bach în forma lor originală, fără prelucrări care să denatureze stilul autorului. Cu această rezervă, *Ciaccona* de Bach-Busoni i-a prilejuit lui Boukoff o execuție de mare spectaculozitate, cu o bogată dinamică a nuanțelor, dominată de *fortissimo*.

În continuare, suita *Pour le piano* de Debussy a căpătat, în interpretarea sa, o expresivitate luminoasă, transparentă în primele două părți ale tripticului — *Preludiu* și *Sarabandă* —, iar în *Toccata* chiar o nouă spiritualâ. Un alt ciclu, acela al celor *Patru piese spaniole* de Manuel de Falla, i-a dat apoi ocazia evocării unui parfum iberic specific, cu unele momente nostalgice, senzuale, cu altele pline de exuberanță. În fine, marea suită *Tablouri dintr-o expoziție* de Musorgski a fost parcursă cu permanenta preocupare de a reliefa ambianța fiecărui tablou, personajele înfățișate de pictor, cu o cît mai sugestivă veridicitate muzicală. Trei „bis"-uri — din Skriabin, Rachmaninov și Albeniz — au confirmat că Yuri Boukoff este înainte de toate un colorist, capabil să treacă de la un lirism de rafinată delicatețe la dezlănțuiri sonore în mare forță. În ansamblu, pianistul francez pare mai degrabă interpretul virtuoz al unor pagini de scurtă respirație decît constructorul unor creații de amploare, de genul concertului sau al sonatei.

Teodor Costin

Jean-Jacques Kantorow

Prezent periodic la pupitrele orchestrelor simfonice bucureștene, Teodor Costin a realizat cu Filarmonica „George Enescu" o versiune remarcabilă a *Simfoniei nr. 9 în Do major („Marea simfonie")* de Schubert, dominată de o concepție plină de dramatism. De la *Allegro ma non troppo* inițial, a apărut evident că Teodor Costin urmărește să organizeze verbul schubertian cu luciditate, ceea ce nu exclude o frazare subordonată sinuozităților de ambiante, cu accentele și *rubato*-urile necesare. În *Andante con moto* a predominat un spirit de legendă eroică, prezent ca subtext și în admirabilele solo-uri de oboi susținute de Radu Chișu. *Scherzo*-ul a fost prezentat apoi într-un tempo impulsiv, rapid, după care *Finalul — Allegro vivace* a răsunat grandios, îmbinînd rigoarea cu impetuozitatea.

Susținător consecvent al noii creații simfonice românești, Teodor Costin a reluat la acest concert *Divertismentul pentru orchestră* de Dan Buciu, scris în 1972 și prezentat în primă audiție în anul următor la un concert Radio. Structurată în trei părți clar diferențiate, lucrarea vădește constanța preocupării autorului în direcția folosirii în creația sa a unui modalism românesc, care împrumută *Divertismentului* un caracter folcloric specific, deși temele nu sînt preluate din culegeri de folclor, ci au fost concepute de compozitor în spiritul intonațiilor și ritmurilor muzicii populare românești. După o primă parte vioaie, străbătută de aluzii dansante, partea a doua se desfășoară pe fondul unor note lungi, ținute, cu pulsații rare, intermitente, lăsînd să transpară pe alocuri o intenție de ironie. În ultima parte, Dan Buciu folosește un ritm impar, „șchiop", și o temă aparent fragmentată, care împrumută discursului muzical o notă spirituală. Un neașteptat final tonic pune capăt lucrării.

Solist al serii a fost violonistul francez Jean-Jacques Kantorow, cîștigător al laurilor unor prestigioase concursuri internaționale (Londra, Paris, Helsinki, Montréal, Bruxelles, Geneva, Genova, Sion etc.), în prezent profesor la Conservatorul Național Superior din Paris. În *Concertul nr. 4 pentru vioară și orchestră în Re major KV 218* de Mozart, spre deosebire de alți maeștri ai arcușului care posedă o sonoritate constant intensă, Kantorow are un ton mic și o expresie reținută, sobră, deplin compatibilă cu stilul mozartian. Interpretarea sa sugerează mai degrabă decît să afirme, este plină de delicatețe și deosebit de muzicală. Va putea Kantorow să folosească această manieră în Beethoven și Franck, anunțați în programul recitalului său ?

Iată însă că de la primele măsuri ale *Sonatei nr. 9 în La major („Kreutzer")* de Beethoven, cu care începe programul recitalului, sonoritatea viorii lui Jean-Jacques Kantorow apare complet schimbată, plină de amploare, trăsăturile de arcuș devin largi, tempo-ul *Presto*-ului inițial este luat foarte rapid, delicatul interpret mozartian dovedindu-se a fi un remarcabil virtuoz, capabil să imprime partiturii beethoveniene o sevă melodică de mare generozitate și o ritmică de neobișnuită velocitate. Să nu uităm însă, pe de altă parte, că *Sonata Kreutzer* este concepută pentru *pian și vioară*, nu pentru vioară și pian, ceea ce înseamnă că pianului îi este rezervat un rol principal, de mare anvergură, căruia Nicolae Licareț i-a făcut față cu oarecare dificultate, mai ales în *Finalul — Presto*, în care violonistul a impus din nou un tempo extrem de rapid.

Între *Sonata Kreutzer* și celălalt pilon al programului, *Sonata pentru vioară și pian în La major* de César Franck (care ar merita să fie supranumită *Sonata Ysaye*, căci a fost dedicată de Franck compatriotului său, violonistul belgian Eugène Ysaye, așa cum cea dintîi a fost dedicată de Beethoven violonistului Kreutzer), Jean-Jacques Kantorow a interca-

lat trei piese de pură virtuozitate, așa-numite piese de „bis" : *Tamburinul chinezesc* și *Capriciu vienez* de Kreisler și *Banjo and fiddle* de Kroll, intermezzo de un gust artistic îndoielnic, mai ales dacă avem în vedere plasarea lui între cele două capodopere ale literaturii sonatelor pentru vioară și pian. În încheierea recitalului, cei doi interpreți au abordat *Sonata* de Franck, încercare temerară — dacă ținem seama de marile dificultăți de aprofundare a stilului și a conținutului afectiv al lucrării —, avînd drept rezultat o execuție nu lipsită de calități, în ciuda unor ezitări și a unor frazări nu întotdeauna străbătute de vibrația lirică necesară.

Edgar ELIAN

Crăiasa Zăpezii

Liana Alexandra, tînără compozitoare afirmată cu pregnanță în viața de concert românească și internațională, și-a îmbogățit lista creației cu feeria *Crăiasa Zăpezii*, lucrare dedicată copiilor, trezind ecouri de puritate și imagini ale poveștilor uitate — cu aceeași forță a seducției sonore — în conștiința ascultătorilor de toate vîrstele.

Compozitoare ce abordează aproape toate genurile muzicale, Liana Alexandra propune interpreților și publicului o concepție estetică originală, cu rezolvări personale. Muzica ei convinge pe specialist, bucurîndu-se de înțelegerea și adeziunea quasi-instantanee a publicului larg. Cele trei simfonii, patru concerte pentru instrumente soliste și orchestră, patru cantate, oratoriul *Țară pămînt, țară idee* pe versurile poetului Nichita Stănescu, jalonează un drum creator parcurs cu dăruire și seriozitate. Paginile dedicate instrumentelor soliste sau diferitelor grupuri camerale respiră atmosfera ideilor clare și echilibrate, exprimate într-un limbaj contemporan, cu putere de transmitere spre ascultător.

Distinsă cu Premiul Uniunii Compozitorilor în anii 1971, 1975 și 1979, Liana Alexandra obține, tot în 1979, premiul I la concursul „Carl Maria von Weber" la Dresda — R.D.G. și premiul fundației „Gaudeamus" din Olanda pentru cvintetul „Incantații II". Seria succeselor, repurtate de partituri ale compozitoarei în manifestări peste hotare, continuă și în 1980. Astfel, lucrarea *Consonanțe IV* pentru clarinet și bandă magnetică a fost prezentată de Florian Popa la Concursul Internațional de interpretare „Gaudeamus" (cu acest prilej interpretului i-a fost acordat un prestigios prim premiu) ; feeria *Crăiasa Zăpezii*, distinsă cu mențiune la Concursul de operă pentru copii desfășurat în luna mai la Dresda, a fost propusă pentru tipărire și montare în teatre lirice din R.D.G. ; în vară, *Consonanțe III și V* au făcut parte din programele de recital ale organistei Ilse Maria Reich, în centre muzicale importante din R.F.G.

Tot în acest an, afișul stagiunii de concerte propune publicului din Gâvle — Suedia, pentru 30 octombrie, prima audiție a *Dublului concert pentru flaut, violă și orchestră*, sub bagheta dirijorului Ilarion Ionescu-Galați și în versiunea solistică a „Duo-ului Uppsala".

Premiera feeriei *Crăiasa Zăpezii* — compusă în anul 1979 după Hans Christian Andersen — a avut loc în luna mai 1980, tot la Sala de concerte a Radioteleviziunii. La premieră, personajul Karl a fost interpretat de mezzosoprana Veronica Gîrbu.

Urmărind din nou povestea celor doi copii, peripețiile lor în căutarea adevărului, le-am admirat pe soprana Gerda Radler-Anca pentru frumusețea și claritatea vocii — înnobilată de căldura sufletească a micuței Gretchen — și pe mezzosoprana Rodica Mitrică-Bădîrcea pentru maleabilitatea glasului, exprimînd naivitatea băiețelului Karl.

Formația orchestrală utilizată este restrînsă, momente de interes revenind orgii (Ilse Maria Reich), percuției (Ion Maxim) și grupului de suflători, grup individualizat în funcție de cerințele țesăturii epice a basmului. Dirijorul Lucian Anca coordonează cu mînă sigură Orchestra Operei Române, articulînd cu simț dramatic structura spectacolului. Pregătit de Nicolae Vicleanu, Corul de copii al Radioteleviziunii, adevărat povestitor și comentator, reface din timp în timp atmosfera de vis, de liniște, de încredere în triumful binelui. Spre final, flautul prefigurează reapariția la cor a melodiei din prolog — în aparente rigori ritmice de vals — de o muzicalitate cuceritoare și care, printr-un mare diminuendo, lasă spectatorului deschidere permanentă asupra sensurilor grave cuprinse, uneori, în plăsmuirile poveștilor.

Și cînd autorul este Hans Christian Andersen — acest poet al basmului — cînd muzica Lianei Alexandra este atît de frumoasă și pregnant purtătoare a mesajului de înțelepciune, să fim convinși că nici noi, nici copii aflați în sală, nu vom înceta :

„Să vedem mereu împărăția visului ;
Puterea este în inima noastră."

Anca RÂPEANU

Paul Popescu la Radioteleviziune

Punctul de maxim interes al concertului dirijat de Paul Popescu cu orchestra simfonică a Radioteleviziunii l-a constituit, din mai multe motive lesne de înțeles, interpretarea *Simfoniei a III-a* de George Enescu, lucrare

quasi programatică în care se confruntă într-o permanentă alternanță, natura vulcanică, pătimașă, omenească cu aspirația geniului spre seninătatea echilibrului, a repaosului, spre concilierea tendințelor divergente. *Simfonia a III-a* — importantă în creația enesciană pentru că marchează încheierea unei etape și nu numai în sine — pare un receptacol în care Enescu a turnat tot ce a simțit și a știut ; îl recunoaștem și redescoperim la tot pasul. Dificultatea interpretării constă în limpezirea aparentei prolixități și în descoperirea, dezvăluirea acelor întretăieri de planuri de care aminteam și care par să rezume sensul intim al gîndirii muzical-filozofice enesciene. În această privință (a clarificării sensului prin interpretare) modelul inegalabil rămîne fără îndoială (cel puțin pînă acum) *Oedip*-ul realizat de Silvestri, o interpretare de mare forță și claritate, subsumînd în același timp un rafinament cu totul neobișnuit.

Se poate spune că muzica lui Enescu (în afara poate a Rapsodiilor, dar și aici se impune o oarecare rezervă) nu se poate citi la prima vedere ; nu mă refer aici la aflarea dintr-o dată a manierei logice de frazare ci pur și simplu la citirea strictă a textului încărcat de o extrem de mare varietate de indicații și precizări. Această modalitate de notație apare la început ca o exagerare, ca o prețiozitate aproape, treptat însă familiarizarea cu sensul muzical ne oferă cheia fiecărei însemnări, a fiecărei nuanțe. Tehnic vorbind, muzica sa nu poate fi cîntată corect pînă nu sesizezi intenția, necesită deci un timp de acomodare destul de mare ; se înțelege astfel că spațiul normal de lucru ce se acordă unei simfonii din repertoriul curent *(Simfonia a III-a* se cîntă și foarte rar) devine prea mic în cazul acestei monumentale lucrări și din acest punct de vedere versiunea din concertul orchestrei Radioteleviziunii avea unele lacune inerente.

Să vedem *ce* și *cum* a realizat Paul Popescu în *Simfonia a III-a* de Enescu ; încercam odată să explic centrul de interes al interpretărilor sale (referindu-mă la ciclul simfoniilor beethoveniene din stagiunea trecută) prin forța sa de concentrare și putința de a crea acea stare de tensiune interpretativă absolut obligatorie pentru a face muzica să trăiască. În repetițiile sale Paul Popescu începe prin a-și limita oarecum țelurile, mărginindu-se la o *clarificare*, întreprindere ce implică desigur o arie mai largă de intenții, dar care se sprijină pe simplitatea unei linii directoare de lucru. Sensul, miezul muzicii apare treptat și cîte puțin din acest travaliu, fiind însă urmărit cu o fermitate lipsită de orice concesii și care trădează în fapt *o muncă de cercetare prealabilă*. Atitudinea în fața orchestrei e tocmai rodul acestor limpeziri și certitudini anterioare ; de aici se deduc firesc eficiența, stăpînirea mijloacelor de comunicare și convingerea care-i însuflețește interpretarea. Metoda este, sau ar trebui să fie valabilă pentru toți interpreții a căror probitate profesională nu poate fi pusă la îndoială.

Vorbeam, în cazul lui Silvestri, de un rafinament ieșit din comun însă acest dar rarisim se manifestă în grade diferite chiar la acei interpreți care-l posedă și rămîne, în ultimă instanță, o chestiune de structură. O natură mai sobră va căuta totdeauna să-și simplifice exprimarea, să-și exteriorizeze emoția într-un fel mai direct. Este ceea ce face și Paul Popescu în general, această manieră ilustrîndu-se cu deosebire în cea dintîi din șirul simfoniilor londoneze compuse de Haydn (piesa de deschidere a concertului). Dirijorul urmărește cu predilecție cursivitatea desfășurării, cantabilitatea, eleganța rostirii fără a încerca să descopere cu tot dinadinsul conflicte pe care însuși Haydn nu le-a gîndit. Rezidă în rigoarea cu care se urmărește exactitatea textului o condiție importantă, esențială chiar, a unei interpretări veridice, după cum bine știm ; rămîne numai ca execuția corectă să se însuflețească, și Paul Popescu, așa cum spuneam, are această calitate inefabilă, pe care repetițiile abia o lasă să se întrevadă, dar care apare pregnantă în timpul interpretării în concert. La Haydn (spre deosebire de Enescu) o cu totul altă problemă stilistică : emisia sunetului, atacurile, frazarea însăși trebuie să fie pure, dar nu lipsite de carne, simplitatea ascetică sau prea robustă, pe de altă parte, fiind la fel de neavenite. Muzica sa este, pentru orchestră, o școală cu înalte exigențe și, în cazul unei puneri în pagină de calitate, una din supremele plăceri ale auditorului.

În încheierea cronicii, cîteva cuvinte despre tînăra și atît de talentata pianistă Dana Borșan, solistă a Concertului în Mi bemol major K W 482 de Mozart. Foarte sensibilă și expresivă, cu o tehnică dezinvoltă, Dana Borșan reușește un Mozart de mare acuratețe, cum de altfel la fel de bine cîntă Brahms, muzică romantică sau modernă. Exprimîndu-se pe sine, și resursele sale sînt absolut încîntătoare, tînăra pianistă intuiește (o bună parte se poate datora și meditației) chipul ascuns dar autentic în cea mai mare măsură, al muzicii pe care o interpretează, demers mai presus de justețea stilistică și accesibil numai interpreților ieșiți din comun. O programare mai frecventă a Danei Borșan pe scenele bucureștene va fi în măsură să facă limpezi, pentru toată lumea, aceste atribute pe care deocamdată le știu prea puțini și pe care cei care o ascultă prima oară le descoperă cu încîntare și uimire. Grija pentru stabilirea unei ierarhii valorice corecte trebuie să fie grija de căpetenie a criticii muzicale, altfel riscăm, ca de atîtea ori, să favorizăm evoluția unor false valori, care prin frecvența aparițiilor, nestînjenite tocmai datorită pasivității noastre critice, ajung să-și aroge dreptul unor valori reale în conștiința publicului mai

puțin avizat, desigur în dauna unor interpreți mult mai dotați, ca Dana Borșan de exemplu, ce rămîn astfel mereu în planul al doilea al vieții muzicale.

Dan SCURTULESCU

Festivalul de folclor al țărilor balcanice

Cea de-a doua ediție a Festivalului de folclor al țărilor balcanice a fost inaugurată în Capitală și s-a desfășurat în continuare în stațiunile de pe litoralul românesc al Mării Negre, conform practicii folosite și la prima ediție din 1977. Au participat, ca și atunci, cîte un ansamblu din Bulgaria, Grecia, Iugoslavia, Turcia, pe lîngă trei ansambluri din România. Din nou, s-a vădit marea bogăție și diversitate a folclorului din zona carpato-balcanică, cu tradițiile sale multimilenare, profund ancorate în conștiința popoarelor acestei regiuni a Europei. Și din nou, vitalitatea și dinamismul au fost elementele de legătură, care au caracterizat majoritatea execuțiilor. Dacă, la aceasta, adăugăm frumusețea și eleganța costumelor și varietatea ritmurilor, culminînd adesea în dezlănțuiri frenetice, obținem o imagine concludentă a spectacolelor festivalului.

De la început, *Ansamblul Casei de cultură a studenților* din Sofia s-a impus prin viguroasele dansuri, la care participau cînd grupuri feminine, cînd masculine, cînd mixte, pe fundalul instrumental asigurat de un mic taraf alcătuit din trompetă, clarinet, tobă și acordeon(uneori două acordeoane). În ritmul „aksak", specific bulgăresc, dansurile au urmat o curbă dinamică ascendentă, începînd cu hora în cerc a fetelor, pentru a culmina într-un iureș final plin de energie comunicativă al întregului colectiv de dansatori. În costumație au dominat roșul, negrul și albul, uneori completate cu ornamente aurii de mare efect, care împodobeau fustele negre ale fetelor.

Din Grecia a participat ansamblul *Kristalis* din Ioannina, capitala Epirului, compus din studenți sau absolvenți de universități. Purtînd costume specifice în alb și negru, vechi de două secole, dansatorii — acompaniați de un grup instrumental format din fluier, clarinet, vioară, acordeon și tamburină — au prezentat o suită de dansuri pe un fond ritmic „așezat", la început evoluînd în linie, iar în final în cerc. Un moment interesant l-a prilejuit apariția în scenă a unui grup vocal, acompaniat de bătăile ritmice din palme ale dansatorilor, așezați pe podea.

Ansamblul iugoslav *Volodja* provine din localitatea Pljavjla, situată la întretăierea Muntenegrului cu Bosnia, Herțegovina și Serbia. De aici, și diversitatea de genuri și stiluri a suitei de dansuri, care a început cu originala *Horă surdă,* jucată de 6 perechi fără nici un acompaniament instrumental, ritmul fiind marcat doar de pașii dansatorilor și de zornăitul salbelor metalice purtate la gît. A urmat un dans bărbătesc cu săbii, acompaniat numai de o tobă de mînă, lovită pe ambele fețe, într-un ritm extrem de rapid. Finalul, un dans de ansamblu, s-a desfășurat pe o muzică executată de acordeon, chitară, contrabas și tobă.

Turcia a fost reprezntată, ca și la ediția din 1977, de *Ansamblul folcloric al Ministerului Turismului și Informațiilor,* un colectiv de dansatori și instrumentiști profesioniști, care a impresionat din nou prin finisajul minuțios al execuțiilor, prin precizia impecabilă a mișcărilor de ansamblu, în deplin acord cu muzica, intonată cînd de un acordeon și o tobă, cînd de o simplă vioară populară, ținută în poziție verticală pe genunchi (întîlnită la trecuta ediție în tarafurile bulgărești și grecești), cînd de o zurna și de o tobă de mînă. Suita a început cu un mare ansamblu de perechi, executînd un dans foarte rapid din zona Mării Negre, după care a urmat un dans bărbătesc mișcat, cu strigături, pe ritmica ostinată a viorii populare. În final, un nou dans de mare ansamblu — din Anatolia — a fost prezentat într-un antren irezistibil, gestica sugerînd diverse munci agricole.

La succesul festivalului au contribuit trei ansambluri folclorice românești : *Brăduleț*ul din Rădăuți, un colectiv tînăr, ființînd abia de doi ani, cu specific bucovinean, *Transilvania* din Cluj-Napoca, prezentînd o nuntă pe Someș cu o orchestră de aproape 20 de persoane (!) și *Dunărea* din Corabia (jud. Olt), cu suita „Bordeiașul", cuprinzînd 14 dansuri populare cu o mare diversitate ritmică și coregrafică. La concertul inaugural și-a mai dat concursul și orchestra ansamblului *Ciocîrlia* din București (dirijor Constantin Arvinte), acompaniind mini-recitaluri ale cunoscuților soliști vocali Irina Loghin, Benone Sinulescu, Florica Bradu, Mioara Velicu și ale soliștilor instrumentiști Dumitru Zamfira la fluier, caval, cimpoi și Marian Bucur la nai.

Edgar ELIAN

Ansamblul folcloric „Jamahiria"

Recentul turneu, în București și în cîteva localități din țară, al ansamblului folcloric din Jamahiria Arabă Libiană Populară Socialistă s-a înscris pe o agendă mai amplă de manifestări organizate în cadrul schimburilor de valori spirituale dintre cele două țări.

Înființat în anul 1969, ansamblul folcloric „Jamahiria" a reușit să se impună în țară și

peste hotare, unde a prezentat peste 2 000 de spectacole în peste 20 de țări din Europa, Asia și Africa.

Programul, în a cărui desfășurare au fost incluse dansuri, obiceiuri, piese vocale și instrumentale, a cuprins valori reprezentative ale artei populare tradiționale și contemporane libiene.

Succesul de care s-a bucurat spectacolul, s-a datorat entuziasmului și dăruirii cu care cei 24 de artiști, soliști vocali, instrumentiști și balerini au adus pe scena Sălii mici a palatului nestemate folclorice ale meleagurilor natale, într-o ținută scenică artistic nuanțată și într-o interpretare valoroasă.

Orchestra, prezență scenică permanentă, constituită din instrumente tradiționale, originală prin structura sa, a impresionat deopotrivă prin diversitate coloristică și printr-o melodicitate plină de parfum local, suprapusă unui continuu și variat ritm, redat cu o precizie metronomică de o întreagă gamă de instrumente de percuție.

Din cuprinsul programului am reținut cîteva numere coregrafice ale căror semnificative titluri pot da imaginea asupra conținutului lor : „Dans în onoarea oaspeților", în care virtuozitatea bărbaților s-a îmbinat în mod armonios cu grația solistei, apoi „Dansul miresii" și „Dansul mirelui", obiceiuri asemănătoare cu cele de la noi și diferențiate, cum era și firesc, prin jocurile populare care compun suitele respective.

Au urmat alte momente coregrafice în care cu ajutorul elementelor de folclor autentic, melodie, ritm, pași și costum au fost create tablouri care semnificau diverse preocupări de muncă și bucurii ale zilelor actuale : „Dansul păstorilor", „Dansul marinarilor", „Dansul cultivatorilor de grîu", ș.a.

Desfășurat aproape în întregime în cadrul muzicii vocal-instrumentale și dansului, spectacolul a cuprins și cîteva numere solistice pline de poezie și culoare locală. Cei doi soliști, Mohamed Ilbeleli (voce) și Ramadan Elgadî (instrumentist-mizmar sabi) au impresionat prin emisiile specifice și prin nuanțarea dată cîntecelor din folclorul libian.

Și astfel spectacolul ansamblului folcloric libian „Jamahiria", alături de valoareea sa documentară și de scopul de a prilejui cunoașterea de valori spirituale de pe alte meridiane, a avut cu prisosință darul de a încînta, de a deconecta și de a impresiona prin conținut, prin concepția scenică autentică și prin interpretarea plină de virtuți și temperament.

Ștefan CĂRĂPĂNCEANU

Concert de muzică românească și americană

Cu ocazia expoziției *America, azi,* deschisă la începutul lunii septembrie în capitală, Studio-ul Ateneului a găzduit un concert de muzică românească și americană, susținut de formația Musica Nova și de pianiștii-compozitori Julius Eastman și Jeffrey Lohn, din America. S-au interpretat lucrări de Anton Șuteu și Iancu Dumitrescu și două compoziții ale oaspeților. Seara a fost un fel de reducere la scară miniaturală a uitatei Săptămîni a muzicii americane, ce se organiza în urmă cu cîțiva ani, pînă cînd Biblioteca americană și-a abandonat interesanta inițiativă, prilej pentru un fertil dialog între două școli compoziționale astăzi în plină efervescență.

Lucrările americane audiate în concertul cu pricina se încadrau în curentul, lansat peste ocean și, se pare, bine înrădăcinat acolo, al muzicii repetitive. Curent caracteristic anilor '70, înțelegerea lui este considerabil lărgită și de vizionarea în expoziție a demersurilor simultane din alte arte. Comună le este tentativa de schimbare a funcției, a scopului artei, prin deplasarea accentului de pe produsul artistic, obiect cu valoare în harul și profesionalismul investit pe procesul de creație (producție), interesant acum sub unul din cel puțin trei unghiuri de vedere — ca act de proiecție ideatică (artă conceptuală), sau ca act eliberator energetic, eventual generator al unui unison euforic colectiv (aici intră și cea mai mare parte a muzicii repetitive) sau ca producție artizanală, pentru propria plăcere, traducere în practică a unor gînduri mai mult sau mai puțin răzlețe (ieșite din linie). Organizatorii expoziției recunosc deschis că ea nu însumează doar ceea ce ar putea fi considerat operă de artă, de aceea reținem și noi mai ales inventivitatea și degajarea subînțeleasă, vigoarea și diversitatea. Dar nu aș vrea să revin la muzică, după această paranteză contextuală, fără a spune că dacă există totuși acolo un produs artistic cu neîndoioasă calitate ca atare, atunci el este construcția expozițională însăși, de o funcționalitate și precizie ce depășesc utilitarul din care emană.

Întorcîndu-ne, muzica repetitivă, și cea a lui J. Eastman și J. Lohn nu fac excepție, nu poate fi discutată separat de actul producerii ei (nu întîmplător, aproape întotdeauna compozitorii unei astfel de muzici sînt și proprii lor interpreți) căci în act, în trăirea lui intrinsecă stă de fapt scopul ei. Repetiția, cu rol aș zice hipnotic, nu exclude mici aporturi informaționale, și urmarea este că, în ambianța veșnicei identități, devin semnificative amănunte care, în altă muzică, formează suportul, grundul. Dacă împrumutăm limbajul semiotic, aici fonemele devin semnificative, prin paginație, devin morfeme. Tocmai aceste mici

schimbări erau mai abil decupate în muzica lui Eastman (poate că-i un defect în contextul stilului) şi mai previzibile — o adiţiune constantă — în muzica lui Lohn (plutind, de altfel, în trena unei notorietăţi ca Philip Glass). Oricum, primii care se bucură de ele sînt chiar compozitorii-interpreţi, sînt piese de făcut, de practicat, iar dacă nu participi, atunci le recepţionezi, le vizitezi, cu (uneori) instructive rezultate. De obicei însă, haina sonoră este mult mai fastuoasă decît am putut-o avea la două piane, efectul sintetizatoarelor, al orgilor electronice, sau al unei bogate percuţii, capital aici, fiind trambulina către ieşirea din timpul ceasornicelor şi al stress-ului cotidian, evadare căreia această muzică vrea să i se ofere ca suport.

Lucrările româneşti — *Culori* de Anton Şuteu şi *Aulodie mioritică* de Iancu Dumitrescu, sensibile la căutări actuale de limbaj şi structurare, sînt obiecte artistice în acceptiune instituită, opere de contemplat şi receptat, împlinite în formă şi, desigur, ingenioase în procedură. Alăturarea edifica nu atît asupra calităţii rezultatului, căci la lucrările americane rezultatul, ca împlinire ultimă, era conştient neglijat, cît asupra coexistenţei posibile a celor mai diferite moduri de imaginare a desfăşurărilor sonore, coexistenţă fără premiaţi şi corijenţi, atunci cînd punctele de plecare sînt ireductibile.

Costin CAZABAN

Filatelie muzicală

După cum am văzut în numerele anterioare ale revistei noastre, muzica a reprezentat una dintre temele importante ale filateliei, cu implicaţii dintre cele mai diverse, atît în conţinut cît şi în forma de reprezentare. Am evidenţiat deci numeroase forme de ilustrare ale artei sunetelor pe mărcile poştale româneşti — de la figuri de compozitori, români şi străini, pînă la diverse instrumente muzicale, în toată complexitatea lor.

Un alt aspect important ce nu putea lipsi din tematica „muzica şi filatelia" este acela pe care ni-l relevă şcoala, de asemenea cu multiple forme de manifestare : sărbătoriri prilejuite de organizaţia pionierilor, aniversarea reformei învăţămîntului, copii cîntînd la diferite instrumente, pionieri la cercul de muzică, aniversări ale unor şcoli de artă, universităţi etc. — toate acestea fiind legate, nu numai de învăţămîntul artistic, ci şi de arta muzicii în general, fiind prezente pe diferite mărci poştale prin simboluri specifice (instrumente, clădiri, figuri de muzicieni etc.).

Astfel, în anul 1950 (25 mai), cu prilejul sărbătoririi organizaţiei pionierilor, Poşta Română a emis o marcă poştală (nr. 1269, 8 L, albastru, heliogravură pe hîrtie albă, dantelat 14 1/2 : 14) pe care se pot vedea doi pionieri cîntînd la instrumente muzicale — trompeta şi tamburina, în uz la astfel de prilejuri. Seria de trei valori, cu supratipar, a fost repusă în circulaţie în anii 1952/1953 (în „Catalogul mărcilor poştale româneşti, 1974", la nr. 1385—1387).

În anul 1958 (20 decembrie), cînd s-au împlinit 10 ani de la reforma învăţămîntului, Poşta Română a emis o marcă poştală pe care este reprodus un pionier cîntînd la trompetă, pe fundalul unei şcoli (nr. 1850, 55 B, roşu, heliogravură, hîrtie albă, fără filigran, dantelat 13 1/2).

O serie de 21 valori uzuale, emisă în anul 1960 (11 iunie şi 5 iulie) reuneşte cîteva mărci poştale care au o strînsă legătură cu şcoala şi cu muzica : elevi în clasă (nr. 1952, 3 B, lila-roz), arta muzicii, reprezentată printr-un pian cu partituri pe scenă (nr. 1958, 40 B, ocru) :

În anul 1962 (25 august), într-o serie de șase valori, Poșta Română a imprimat, pe una dintre mărci (nr. 2194, 1,20 L, policromie), imaginea a doi pionieri la cercul de muzică, cîntînd la vioară și la pian.

Împlinindu-se o sută de ani de la înființarea Conservatorului de muzică din București, Poșta Română a emis în anul 1964 o serie de cinci valori, pe care sînt reproduse diverse teme legate de acest centenar : Academia Domnească din București (nr. 2429, 20 B, policromie), Centenarul Universității din București (nr. 2430, 40 B, policromie), Centenarul învățămîntului superior de artă (nr. 2431, 55 B, policromie, heliogravură, hîrtie cromo).

La Brașov a avut loc, în anul 1978, aniversarea a 50 de ani ai Școlii populare de artă, prilej cu care a fost emis un plic aniversativ, pe care s-a aplicat o ștampilă specială, plic pe care îl facem cunoscut și noi aici, odată cu menționarea evenimentului.

Desigur, ar fi de reamintit Poștei Române că sînt multe alte teme ce pot fi raportate la școală și muzică, teme care se cer popularizate și imortalizate prin filatelie : în țara noastră există instituții de învățămînt artistic cu veche tradiție, pedagogi de mare valoare, festivaluri naționale și internaționale, la care elevi și studenți de talent au luat premii de prestigiu — am putea spune că tot atît de importante ca și cele sportive, dacă nu chiar mai importante — toate acestea putîndu-se constitui în tematici reprezentative pentru filatelia românească.

Titus MOISESCU

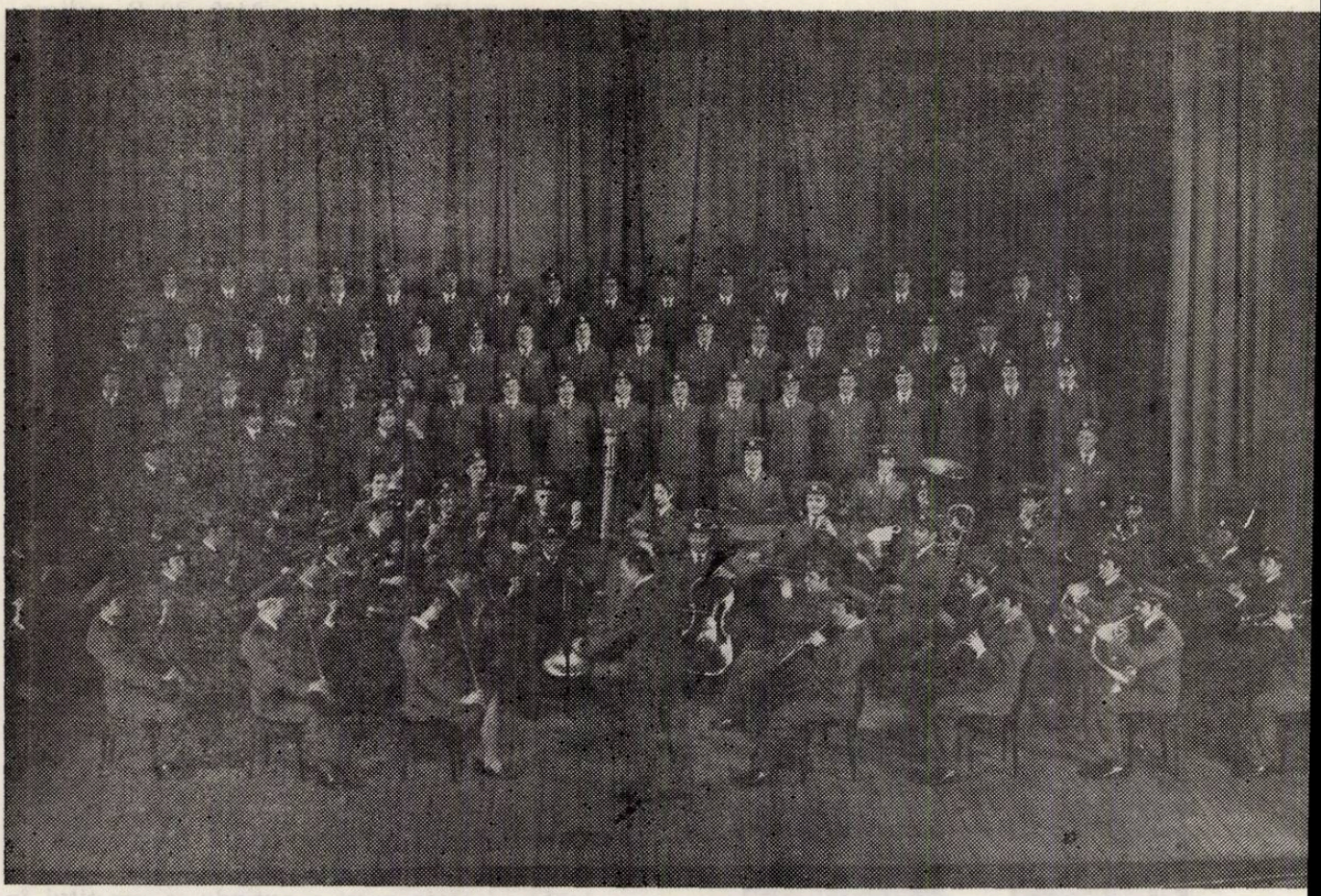
FESTIVALUL CONCURS „TE APĂR ȘI TE CÎNT"

Ansamblul artistic „Doina" al armatei, formație de prestigiu a vieții muzicale românești, ne-a obișnuit cu spectacole de calitate, realizate printr-o temeinică și asiduă muncă, prin înalt profesionalism. De peste trei decenii orchestra, corul, orchestra populară, baletul, estrada, soliștii vocali și instrumentiști au desfășurat o remarcabilă activitate politico-educativă în rîndurile militarilor armatei noastre. Cei peste 250 de mesageri ai cîntecului și dansului românesc, la sediu și în nenumăratele deplasări, îndeplinesc o datorie de onoare ducînd frumosul celor ce apără cu brațele și pieptul lor ceea ce numim România.

De aici și ideea concursului de cîntece ostășești *Te apăr și te cînt*, festival ce se bucură de o largă audiență la public. Cea de a V-a ediție a demonstrat plenar rolul stimulativ al acestei manifestări, a arătat că trebuie continuate toate inițiativele stimulatoare afirmării creațiilor muzical-literare de valoare, capabile să exprime ceea ce gîndim, ce facem, ce dorim aici, la noi, pentru noi și pentru toată lumea.

Dinu Stelian, cel de care se leagă istoricul acestui ansamblu, *Sergiu Eremia* și *Gheorghe Popescu*, maeștrii coregrafi *Gheorghe Baciu* și *Vladimir Bedea*, dirijorul orchestrei populare *Marin Cioacă*, toți membrii acestui ansamblu menit a duce frumosul sonor în cazarmă, pe cîmp, în înverșunarea luptei, merită toată stima noastră, a tuturor celor ce tresar ascultînd *Trei culori* sau *Deșteaptă-te, române*.

Corul bărbătesc al Ansamblului „Doina", indiscutabil cea mai valoroasă formație de gen de la noi merită toate superlativele. Cu peste două decenii în urmă a interpretat în primă audiție pe scena Ateneului Român *Oratoriul Tudor Vladimirescu* de Gheorghe Dumitrescu, pagină de maximă dificultate vocală. Apoi sute de creații compuse special pentru acest cor care a meritat întotdeauna o aten-



ţie mai consistentă în presa de specialitate. Timpul nu este pierdut ! Gheorghe Popescu desfăşoară cu abnegaţie desăvîrşită alături de corul său o muncă incredibilă. Să vă dau un exemplu : dimineaţa vine piesa corală, pînă la prînz se multiplică ştimele, seara se cîntă. La această tensiune doi oameni de artă trăiesc zilnic : Sergiu Eremia şi Gheorghe Popescu.

Festivalul-concurs al cîntecului ostăşesc este un exemplu. Peste 50 de lucrări — evident, să-i dăm cezarului ce-i al cezarului, Sile Dinicu, mare om al artei (fie între noi tot mai cunoscut prin baghetă decît prin ce spune cu sunetele !) a avut o mare contribuţie la secţia de muzică uşoară.

Emulaţia creatoare, factor decisiv în existenţa Ansamblului „Doina" a dat şi de această dată roade. Lucrări de Gheorghe Bazavan, Viorel Doboş, Mircea Neagu, Dumitru Crăsnaru, Cătălin Ursu, Dumitru Capoianu, Dan Moisescu, Ion Pelearcă, Ştefan Pintilie, Aurel Manolache, Dan Ştefănică, Laurenţiu Profeta merită aprecierile noastre.

Peste 500 de lucrări muzical-literare trebuiau să dea o ofrandă acestui tărîm pe care-l călcăm.

E greu de scris pentru cor bărbătesc. E greu de scris în general. Responsabilitatea acestui act presupune cel puţin acel frumos pe care-l aduce în casă un fluture. Fluturele însemnînd muzică. Cu M mare.

Mihai MOLDOVAN

Concertul de marşuri

Duminică, 5 octombrie, Studioul de concerte al Radioteleviziunii a găzduit Concertul de marşuri din cadrul Concursului de creaţie de cîntece ostăşeşti „Te apăr şi te cînt, patria mea !". Păstrîndu-şi structura de la cele patru ediţii anterioare, fiind împărţit în competiţii paralele de cîntece patriotice, muzică uşoară şi marşuri, fiecare cu palmaresul său, concursul „Te apăr şi te cînt, patria mea !" a rezervat şi la cea de a V-a ediţie un spaţiu larg pentru manifestarea iniţiativei creatoare în domeniul specific al vieţii artistice ostăşeşti, fiecare ediţie consemnînd totodată perpetuarea genurilor tradiţionale legate de genericul concursului, dar şi invenţia ce diversifică tematica şi stilul lucrărilor înscrise în competiţie, lărgirea zonei de cuprindere şi reflectare a problematicii. De la tematica patriotică, la cea legată de specificul activităţii de pregătire ostăşească, de la sentimentul datoriei împlinite cu elan şi devoţiune pînă la aspectele de zi cu zi ale vieţii într-o unitate militară, de la declaraţia patetică la cîntecul de divertisment şi voie bună, creatorii de gen au putut şi de astă dată să-şi desfăşoare în voie talentul şi măiestria, cu ultim ţel îmbogăţirea patrimoniului artistic al mişcării culturale a armatei noastre cu noi lucrări de valoare, gata a intra în repertoriul atît de larg desfăşurat al genului.

În concertul de marşuri, la care ne referim, putem consemna şi prezenţe interpretative de înalt nivel, de experienţă şi strălucire în tălmăcirea creaţiei specifice, formaţii laureate ale Festivalului naţional „Cîntarea României", pregătite temeinic de îndrumători talentaţi şi exigenţi, de aşa manieră încît cele 19 lucrări ajunse în această fază a competiţiei s-au putut bucura de o redare care să le pună elocvent în lumină calităţile. Au apărut astfel pe scena Radioteleviziunii Corul Regimentului de gardă, dirijat de locotenent Tudor Chiva, Corul ostăşesc al marinarilor, dirijat de plutonier adjutant Marin Hudiţeanu, Corul şcolii de ofiţeri femei a Casei centrale a Armatei, dirijat de lector universitar Silvia Secrieru şi Corul Şcolii militare de muzică, îndrumat de profesor Ioan Golcea. Acompaniamentul a fost realizat cu promptitudine şi spirit de maleabilitate de o formaţie de fanfară din cadrul Muzicii reprezentative a Armatei. În aceste condiţii, juriul, format din personalităţi de seamă ale muzicii româneşti, din reprezentanţi ai armatei, a putut lua cunoştinţă în mod optim de fiecare partitură înscrisă sub genericul concursului.

Dintre toate genurile ce formează secţiile competiţiei, marşul ostăşesc este cel mai vechi, mai bogat în tradiţii şi are structurile şi legile cele mai precis conturate. Sînt structuri muzicale specifice, ca şi un etos al său, un ţel estetic ce-i este propriu, ce se traduc printr-o seamă de legi, cunoscute muzicienilor de gen. Dincolo de metrica specifică, împrumutată de la cadenţa pasului, de linia melodică accesibilă, uşor de reţinut, structura cuplet-refren, ce are de obicei şi un anume contrast de caracter, marşul permite şi el, după cum s-a vădit şi acum, exercitarea disponibilităţii creatoare autentice, variaţia elegantă în jurul prototipului, variaţie ce dă personalitate aparte celor mai merituoase lucrări. Fără a vrea să intrăm într-o necuvenită competiţie cu juriul, ale cărui hotărîri nu ne sînt cunoscute la ora cînd scriem aceste rînduri, vom remarca totuşi cîteva titluri, tocmai pentru aceste particularităţi ce tind să lărgească sfera de cuprindere a genului. Au fost astfel marşuri fuzionînd vizibil cu cîntecul patriotic *(Pavăză acestui scump pămînt* de Mircea Neagu), *(Onor patriei* de Emil Lerescu), *(Sîntem neînfricaţi soldaţi* de Iovan Miclea), altele în care sinteza cu elementul folcloric era manifestă *(Veghea noastră* de Ion Pelearcă, *Pentru tine, scumpă Românie* de Ştefan Andronic, contaminat de rezonanţe ale folclorului orăşenesc), piese în care se încearcă o diversificare a procedeelor de scriitură corală *(Veghea noastră-i jurămînt* de Constantin Romaşcanu), lucrări de vioiciune, umor, voie bună *(Cîntec vesel ostăşesc* de Temistocle Popa, *Cu virtuţi de eroine* de Ion Pelearcă), cu efecte ilustrative sugestive *(Trage artileria* de Ion Pelearcă), cu rezonanţe tradiţionale în marşul românesc din secolul trecut *(Marş în zori* de Dan Moisescu). Revenim pentru a reaminti că citarea de mai sus nu are rolul de a stabili un palmares propriu, neavenit, ci doar a sublinia cîteva din căile prin care genul marşului, atît de clar în identitatea sa se poate primeni, individualiza, la fiecare lucrare de calitate.

Costin CAZABAN

Premiile celei de a V-a ediții a concursului „Te apăr și te cînt, Patria mea"

CÎNTECE PATRIOTICE

Premiul I : „Burebista" — muzica de Gheorghe Bazavan, versurile de Ioan Meițoiu.

Premiul II : „Am jurat" — muzica de Viorel Doboș, versurile de Vlaicu Bârna.

Premiul III : „Sîntem ostași pe al țării șantier" — muzica de Mircea Neagu, versurile de Viorel Gh. Cozma.

Premiul Consiliului Culturii și Educației Socialiste : „Omagiu" — muzica de Dumitru Crăsnaru, versurile de colonel Ioan Costea.

Premiul Uniunii Compozitorilor : „Rex Daciae" — muzica de Cătălin Ursu, versurile de Jean Gheliuc.

Premiul Uniunii Scriitorilor : „Laudă pămîntului străbun" — muzica de Dumitru Capoianu, versurile de Valentin Deșliu.

Premiul Comitetului Central al Uniunii Tineretului Comunist : „Onor ostășesc" — muzica de căpitan Ștefan Catană, versurile de colonel Adrian Mierlușcă.

Menționi : „Iubim partidul, țara" — muzica de Martin Moldovan, versurile de Aurel Mălin ; „Ostaș, fiu al țării" — muzica de Temistocle Popa, versurile de Mihai Dumbravă ; „Urmăm pe cel ce ne conduce" — muzica de Zaharia Popescu, versurile de Virgil Carianopol.

MARȘURI OSTĂȘEȘTI

Premiul I : „Marș în zori" — muzica de Dan Moisescu, versurile de Ion Țîrlea.

Premiul II : „Spre poligon" — muzica de Ion Petrescu, versurile de Valeriu Cîmpeanu.

Premiul III : „Cîntec de țară" — muzica de Ștefan Pintilie, versurile de Marcel Mureșan.

Premiul Institutului de cercetări etnologice și dialectologice : „Veghea noastră-i jurămînt" — muzica de Constantin Romașcanu, versurile de Traian Reu.

Premiul Biroului Uniunii Tineretului Comunist din Consiliul politic superior al armatei : „Sîntem neînfricați soldați" — muzica de Iovan Miclea, versurile de Nicolae Nicolae.

Menționi : „Onor patriei" — muzica de Emil Lerescu, versurile de colonel Adrian Mierlușcă ; „Trage artileria" — muzica de locotenent-colonel Ion Pelearcă, versurile de Petre Nicolae ; „Cîntec vesel ostășesc" — muzica de Temistocle Popa, versurile de Nicolae Nicolae.

MUZICĂ UȘOARĂ

Premiul I : „Marinarii" — muzica de Aurel Manolache, versurile de Ovidiu Dumitru și locotenent-colonel Călin George Ionescu.

Premiul II : Copiii mei, oștenii țării" — muzica de Dan Ștefănică, versurile de Eugen Rotaru.

Premiul III : „Oșteanul anonim : — muzica Laurențiu Profeta, versurile de Eugen Frunză.

Premiul Ministerului de interne : „În cununi de cîntec" — muzica de Camelia Dăscălescu, versurile de Mircea Block.

Premiul Uniunii Compozitorilor : „În numele vieții" — muzica de Dan Ardelean, versurile de Gina Teodorescu.

Menționi : „Pe voi vă cînt" — muzica de Camelia Dăscălescu, versurile de Mircea Block : „A fi ostaș" — muzica de Cornel Fugaru, versurile de Gheorghe Tomozei : „Ostași ai României" — muzica de Henry Mălineanu, versurile de Sașa Georgescu.

Miniaturi muzical-coregrafice

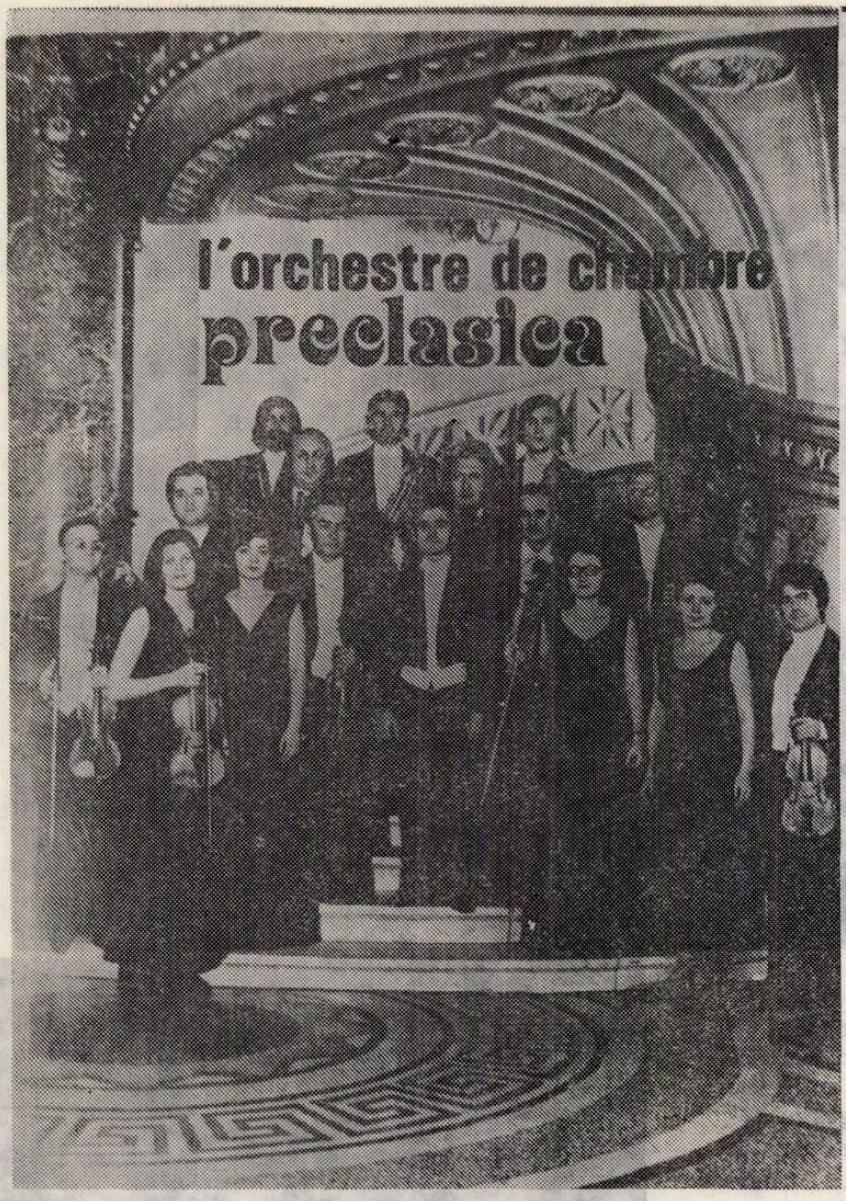
Sub această denumire, spectacolul prezentat pe scena Operei Române a inclus un dublu recital, vocal-instrumental și coregrafic, realizat cu concursul orchestrei de cameră „Preclasica", dirijată de Vasile Ionescu și a studioului de balet al Operei condus de Alexa Mezincescu.

În genere, sîntem mai puțin obișnuiți cu evoluția unei formații instrumentale pe o scenă lirică, deși formula operei în concert apropie cele două genuri de reprezentație, spectacolul teatral propriu-zis și concertul muzical. Dacă o operă poate fi convertită la o prezentare muzicală pură, renunțîndu-se la convenția figurativă a spectacolului și cîștigîndu-se în concentrare muzicală și acurateță sonoră, nu mai puțin se poate vorbi și despre muzica de concert ce poate inspira limbajul plastic al unei reprezentări de spectacol. Prezența formației orchestrale, pe scenă, alături de dansatori,

creează premisele unei originale valorificări a substanței muzicale și a inspirației coregrafice, într-un dialog subtil ce presupune îndeosebi preferința pentru nuanță, pentru sugestie.

Spectacolul de „Miniaturi...“ a cuprins în prima lui parte recitalul orchestrei „Preclasica“, una dintre formațiile de cameră românești afirmată prin reprezentații și imprimări la radio și televiziune și apreciată în cadrul Festivalului internațional al muzicii de la Plovdiv, în anul 1978. Constituită în anul 1972, orchestra „Preclasica“ cuprinde 15 instrumentiști, membri ai unor ansambluri de prestigiu ale țării, precum Filarmonica „George Enescu“ și orchestra simfonică și de studio a Radioteleviziunii și se bucură de colaborarea unor soliști valoroși.

Repertoriul original, de la piese contemporane, precum prime audiții de muzică românească de Doru Popovici, pînă la integrala unor opere ca *Dido și Aeneas* de H. Purcell, ca și interpretarea de bună calitate a acestei formații, se datorează în mare măsură conducătorului artistic, dirijorul Vasile Ionescu, care, cu sensibilitate și dăruire, a insuflat colectivu-



lui său pasiunea de explorare îndeosebi a universului muzicii baroce.

Recitalul orchestrei a început cu *Concertul în fa major* de Alessandro Scarlatti, lucrare structurată pe principiul suitei preclasice, care alternează părțile lente, cantabile, bazate pe acompaniament discret, cu părțile rapide, însoțite de mișcarea interogativă de la un instrument la altul sau de la o partidă instrumentală la alta.

Cea de-a doua piesă prezentată a fost o arie din opera *Crăiasa zînelor* de Purcell, interpretată cu o voce caldă, nuanțată, de tînăra soprană Georgeta Stoleriu. A urmat în încheierea recitalului orchestrei *Concertul pentru doi oboi în do major* de Antonio Vivaldi. Lucrarea debutează cu Allegro ce reprezintă un dialog între cei doi oboi și orchestră și continuă cu un Adagio cantabil al oboilor pe fondul de pizzicato al corzilor. Finalul reprezintă un joc de umbre și lumini, de definit și indefinit, în stare să reliefeze calitățile interpretative și omogenitatea formației instrumentale. Cei doi soliști, Georgeta și Vasile Ionescu s-au remarcat prin măiestria cu care au conturat fiecare frază muzicală construind cu grijă din detalii marele mozaic sonor.

Cea de a doua parte a spectacolului a cuprins recitalul coregrafic propriu-zis, în viziunea Alexei Mezincescu, avînd ca repere muzicale pagini din creația lui J. S. Bach *(Arie* din *Suita a treia în re major* și *Concertul nr. 5 în fa minor),* Franz Schubert *(Temă cu variațiuni* din cvintetul *Păstrăvul)* și Doru Popovici *(Dans valah).* Predilecția coregrafei pentru tălmăcirea unor compoziții muzicale de facturi diferite, neavînd destinația specială a dansului — amintim în acest sens reușitele coregrafice ale unor transpuneri după partituri ca *Tristan și Isolda* de Wagner, *Anotimpurile* de Vivaldi, *Arleziana* de Bizet, *Poem bizantin* de Doru Popovici, ș.a. — își capătă de data aceasta o nouă întruchipare prin apropierea de piesele miniaturale, muzica imprimată pe

bandă fiind înlocuită cu interpretarea vie a orchestrei care evoluează pe scenă alături de dansatori. Colaborarea deosebit de interesantă în acest gen de spectacol, care are puține manifestări la noi, ar trebui perpetuată nu numai pentru farmecul său inedit ci și pentru modalitățile de expresie, stimulînd inspirația și simbolica dansului precum și pentru relația nouă a celor două formații care păstrîndu-și fiecare specificul și coordonîndu-și perfect intențiile artistice și de interpretare dezvoltă sugestiile unei fericite simbioze creatoare între gest și muzică.

În ceea ce privește concepția regizorală am remarcat aceleași calități ale personalității artistice a Alexei Mezincescu, care își gîndește profund și minuțios coregrafia, filtrează mișcările printr-un lirism de bună calitate și urmărește sugestiile partiturii muzicale nu în limitele ilustrativismului ci și a unei largi inspirații plastice, în stare să decupeze alături de datele știute ale planurilor sonore, noi structuri și expresive forme de limbaj ce compun arhitecturi singulare.

Momentele de meditație, lirismul concentrat, vivacitatea luminoasă ca și tăcerile de prim plan care leagă un episod de altul debutînd cu gesturi calme pe momente lipsite de muzică creează o fluență firească a mișcărilor dînd senzația scrierii sau a compunerii în spațiu a muzicii prin gestul simbolic al dansului.

Spectacolul „Miniaturilor...“ reprezintă prin factura sa specifică ce îl apropie de alt precedent artistic, cel al „Cameratei coregrafice“ (regia Pavel Rotaru), inaugurarea unui gen care invită la urmărirea unui dialog muzical coregrafic evidențiind în mod special virtuțile muzicale ale mișcării, ale plasticii trupului și în același timp recompunînd imaginea sonoră, vizualizînd-o. Asemenea interesante experimentări care îmbogățesc atît limbajul dansului cît și cel al muzicii aduc satisfacții reale publicului, căruia desigur trebuie să i se ofere șansa de a revedea cît mai des aceste formule unitare de spectacol.

Emilia ENACHE
și
Irina HASNAȘ

Zile enesciene la Tescani

În întîmpinarea centenarului „George Enescu", Comitetul județean de Cultură și Educație Socialistă — Bacău în colaborare cu Colegiul criticilor muzicali din A.T.M. au inițiat între 4 și 7 septembrie 1980 la Tescani, în cadrul așezămîntului de cultură ce-i poartă numele un ciclu de 4 manifestări muzicale sub egida „Enescu-Orfeul Moldav". Prefațate de cunoscute personalități ale criticii noastre muzicale (Smaranda Oțeanu, Eugen Pricope, Mihai Moldovan și Gheorghe Firca) concertele, susținute în majoritate de Filarmonica din Bacău, au fost audiate de un public entuziast și dornic de cultură — specific, de altfel, meleagurilor băcăoane — în minunatul peisaj natural al locurilor, în curtea interioară a muzeului special amenajată în acest sens.

O acustică parcă creată în vederea sărbătoririi prin muzică a celui care în același conac a terminat pe vremuri opera „Oedip", în locul unde s-au perindat și au creat cîndva cei mai mari muzicieni români ai vremii : Mihail Jora, Alfred Alessandrescu și cîți alții...

Concertele au avut caracterul unor paralele „Enescu și...". Primul concert Enescu-Bach. Cel de-al 2-lea : Enescu-Brahms. Apoi : Enescu-Vivaldi și, în încheiere, Enescu și discipolii săi. În prefața ultimului concert, care a cuprins în afara muzicii enesciene lucrări de Constantin Silvestri, Marțian Negrea și Mihail Jora, muzicologul Gheorghe Firca a inițiat și un scurt dialog cu discipolii mai tineri ai lui Enescu — și totodată prezenți la remarcabilul eveniment : Mihai Moldovan și semnatarul acestor rînduri, din care a reieșit — poate — cu un plus de acuitate, rolul și importanța personalității multilaterale a marelui maestru al muzicii românești și universale în formarea noii noastre școli de compoziție și interpretare.

Festivalul a debutat cu un program susținut de Filarmonica din Bacău condusă de *Igor Ciornei*. Au fost interpretate *Suita în Si minor* de Bach, *7 lieduri pe versuri de Clément Marot*, *Preludiul la unison* și *Rapsodia II-a* de George Enescu. Am remarcat execuția impecabilă a partiturii solistice a Sandei Șandru, admirabilul accent franțuzesc, fantezia expresiei și a culorii vocale. Colectivul artistic al Filarmonicii băcăoane sub conducerea inspirată a dirijorului Igor Ciornei ne-a oferit o seară de reală emoție și calitate artistică.

Cel de al 2-lea concert — Enescu-Brahms — a fost susținut de cuplul Mihaela Martin — vioară și Florina Cozîghian — pian și cvartetul ieșean „Voces". Au fost prezentate *Sonata a II-a în fa minor pentru vioară și pian* de George Enescu și *Scherzo* de Brahms într-o interpretare dăruită, de înalta clasă (pe cînd un pian adevărat în locul pianinei de „muzeu" ?). Cvartetul „Voces" — una dintre formațiile noastre camerale actuale de frunte — ne-a oferit 2 părți din *Cvartetul al II-lea* de Enescu și *Cvartetul al II-lea în la minor* de Brahms (de ce nu invers, de fapt ?). Ne-au impresionat sonoritățile rafinate, excelent evidențiate în partea a II-a a cvartetului enescian (capodoperă a muzicii de cameră a secolului, aș zice), stilul autentic și omogenitatea ansamblului căruia i se prevede fără îndoială o carieră strălucită.

În ziua următoare, filarmonica băcăoană condusă de tînărul și talentatul dirijor Ovidiu Bălan — un nume deja binecunoscut — a interpretat *Dixtuorul pentru suflători* (formația de suflători a Filarmonicii din Bacău) și *Intermezzo pentru coarde* (orchestra de cameră „Tescana" — ce nume mai potrivit unei formații de frunte a colectivului artistic băcăoan ?) de George Enescu. Partea a 2-a a concertului a cuprins *Concertul pentru două viori și orchestră* de Vivaldi : soliști Petre Pană și Liviu Onofrei, doi tineri interpreți, membri de nădejde ai Filarmonicii din Bacău — care se remarcă, de altfel, prin tinerețe. Am fost întru totul impresionat de fraza muzicală cultivată a „Tescanei" și de calitatea interpretării solistice, roade, desigur, ale unei pregătiri minuțioase și bine îndrumate.

Cel din urmă concert, cheie, dintr-un anumit punct de vedere, ne-a oferit o scurtă dar esențială panoramă a filiației Enescu în muzica românească a maeștrilor celor de azi. Cele *3 piese pentru orchestră de coarde* de *Constantin Silvestri* (ce tratare personală, unică în perimetrul școlii muzicale românești a elementului bihorean !) au avut nerv, candoare, strălucire (tot „Tescana") ; *Rapsodia I-a* de Marțian Negrea, nebănuite frumusețe : de ce oare sîntem văduviți de această muzică, larg accesibilă și de cea mai impecabilă ținută totodată, în viața muzicală ceva mai „curentă" ? ; fragmentele din baletul *Întoarcerea din adîncuri* de Mihail Jora au constituit fără îndoială momentul interpretativ de vîrf al Filarmonicii din Bacău ! Să fie oare un „of" mai vechi al acestui colectiv care își reclamă de ani de zile numele : *Filarmonica „Mihail Jora"* ?

Ce muzică inspirată, telurică, depășind prin forță și semnificație multe din generațiile de compozitori și compoziții ce i-au urmat !... Iar momentul închiderii festivalului „Enescu-Orfeul Moldav" de la Tescani l-a marcat *Simfonia concertantă pentru violoncel și orchestră* a Maestrului. O muzică de cea mai largă respirație universalistă, sinteză a unei întregi epoci de cultură muzicală europeană într-unul din momentele sale de vîrf (oare astăzi cea mai „tînără" muzică nu duce cam tot spre acolo ? : mergeți la Darmstadt dacă nu sînteți convinși !). Valentin Arcu și Ovidiu Bălan s-au

întrecut în a-i evidenţia acestei muzici toată noblețea şi frumusețea.

Credem că debutul tescan al centenarului „George Enescu" a fost o reală reuşită. Să vedem şi urmarea.

Nicolae BRÎNDUŞ

Cursuri muzicale — Rîmnicu Vîlcea. Ediţia V-a

Dincolo de reţeaua de şcoli, licee şi conservatoare, stabilită de structura sistemului nostru de învăţămînt muzical, ansamblul activităţilor artistice din ţara noastră se completează cu variate iniţiative şi deosebite realizări. Ele apar, cu deosebire, în regiunile care nu se bucură de prezenţa unor instituţii profesioniste permanente. Importanţa acestor forme de activităţi — concursuri, festivaluri, colocvii, cursuri de vară — stă în faptul că ele se înscriu în sensul aceleiaşi idei : sprijinirea, promovarea, realizarea talentului muzical românesc.

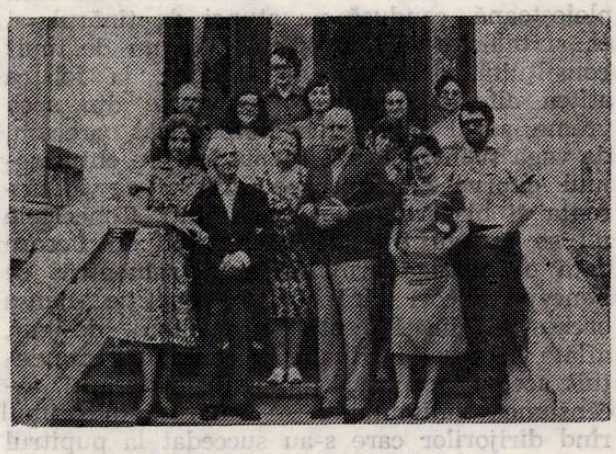
Auxiliar puternic al învăţămîntului se dovedesc a fi cursurile de vară. „Vacanţele muzicale" de la Piatra Neamţ (organizate de Conservatorul „George Enescu" din Iaşi) limitează participarea cursanţilor la nivelul studenţesc, cursurile făcînd parte din practica de vară a Conservatorului. Am ţinut cursul de vioară în anul 1978, în cadrul acestor vacanţe care şi-au cîştigat deja o tradiţie. Interesante în mod deosebit mi-au apărut atunci seminariile de compoziţie, de estetică contemporană. Cursurile practice, de instrument, le-am găsit mai bine organizate la Rîmnicu-Vîlcea de către Societatea „Prietenii muzicii şi ai teatrului".

Aceste cursuri, aflate în această vară la a V-a ediţie, sînt deschise atît studenţilor de conservator, cît şi elevilor din liceele muzicale. În acest fel, talentul, pe orice treaptă s-ar afla, are posibilitatea de a primi indicaţii noi, eventuale corectări, deschideri de repertoriu. Pentru a treia oară, am fost surprins anul acesta de bogăţia de talente aflate în liceele noastre de muzică. Au apărut nume noi de violonişti, violoncelişti, pianişti, despre care, în cîţiva ani, vom auzi vorbindu-se în cronicile muzicale.

Au participat aproape o sută de cursanţi, veniţi din toate părţile ţării, cu precădere din Bucureşti. Elevi din clasa a XII-a, pregătindu-se pentru concursul de la Conservator, din anul viitor, studenţi, unii laureaţi din concursurile internaţionale, au venit să-şi perfecţioneze forma tehnică şi să primească indicaţii stilistice superioare.

Corpul didactic invitat anul acesta a fost admirabil echilibrat, conjugînd criterii de experienţă, de vîrstă, de prospeţime şi entuziasm metodic. Cursurile au fost predate de George Manoliu şi Octavian Raţiu (vioară), Serafim Antropov (violoncel), Ioan Santa (violă), Viorica Zorzor, Octavian Rădoi, Doina Santa-Jucu şi Cornelia Bătrînca (pian), Georgeta Stoleriu (canto). Din anul acesta, a funcţionat şi o catedră de balet, condusă de profesoara Magdalena Bălan, de la Liceul „George Enescu" din Bucureşti. Corepetiţia şi aparitiile scenice au fost asigurate de admirabilele pianiste de la conservatorul bucureştean Marietta Leonte şi Viorica Rădoi.

În ultima săptămînă s-au organizat patru audiţii şi un concert final, în care au fost produşi, în condiţii scenice excelente, cincizeci



de tineri artişti. Progresul înregistrat prin experienţa a patru ediţii a apărut cu precădere în acurateţea stilistică a interpretărilor şi în alegerea unui repertoriu de substanţă muzicală, în care sonata a fost mult prezentă. Cu aceste aspecte de ţinută artistică, cursurile de vară nu sînt numai o prelungire a activităţilor din timpul anului şi o pregătire pentru noul an. Ele ne apar ca nişte întîlniri extrem de interesante în care se concentrează pasiunea pentru munca artistică, noutăţile de concepţie stilistică, un spirit dominant de emulaţie, într-o ambianţă adecvată de entuziasm.

Comitetul judeţean de cultură şi educaţie socialistă se străduieşte să dea acestei creaţii locale toate condiţiile necesare. O muncă fără preget, permanent prezentă în desfăşurarea organică a cursurilor şi în echilibrarea atmosferei generale o depune Societatea „Prietenii muzicii şi ai teatrului", în frunte cu preşedintele său Mihai Forăscu şi neobosita animatoare, profesoara Irina Şaţchi-Popovici.

Alături de toate activităţile artistice organizate de această societate în timpul anului — concerte simfonice, recitaluri instrumentale şi de cameră, cu invitaţi din centrele mari ale ţării — cursurile muzicale de vară şi festivalul organizat de Colegiul criticilor muzicali din

A.T.M. înseamnă un puternic sprijin adus învățământului muzical și imensei răspunderi pe care o implică cultivarea marii bogății spirituale, talentului muzical românesc.

George MANOLIU

Deschiderea stagiunii la Ploiești

O plimbare înainte de concert, prin locuri atît de familiare altădată, mi-a reamintit începutul anilor șaizeci, în care colaboram statornic, ca violonist, cu orchestra simfonică ploieșteană, condusă pe atunci de tînărul, și el, și talentatul, Ion Baciu. Deși nu de mult constituită, orchestra avea poate, la fel ca atîtea alte orchestre de provincie din acea vreme, aerul deja vetust, improvizat oarecum, de vagă și involuntară boemă în care entuziasmul cîtorva era aproape sufocat de indiferența și blazarea celor mai mulți. Concertele nu se puteau ține decît angajînd de fiecare dată o întreagă armată de instrumentiști ce veneau deseori fără nici o repetiție. Șansa orchestrei din Ploiești (și a altora, desigur, aflate în aceeași situație și care au supraviețuit acelor începuturi ambigui), cariera ei, ascensiunea indiscutabilă se datoresc în primul rînd dirijorilor care s-au succedat la pupitrul ei, începînd cu Ion Baciu — actualmente un nume de rezonanță în viața muzicală — și ajungînd azi la doi dintre cei mai pregătiți șefi de orchestră a tinerei generații : Horia Andreescu și Cristian Brâncuși ; și, în al doilea rînd, grijii și perseverenței cu care aceștia au creat, la rîndul lor, un nucleu de tineri instrumentiști foarte dotați. Dintr-o orchestră mediocră și incertă Filarmonica din Ploiești a devenit un colectiv simfonic de certă valoare ; efortul trecerii — pe plan artistic — de la stîngăcia acelor vechi concerte pe jumătate încropite, pe care le păstrează încă vii memoria mea, la turneele în străinătate, înregistrările la Radio, Televiziune și Electrecord, ca să nu mai vorbim de concertele de ținută la sediu dar și în București sau în alte centre mai mari sau mai mici, reprezintă calea lungă a instituirii profesionalismului într-o tradiție muzicală mult mai veche, tradiție ce trebuie ocrotită și mereu dezvoltată și ale cărei implicații cultural-sociale au o rezonanță mai profundă decît par la prima vedere.

Concertul de deschidere a stagiunii a fost în acest sens o demonstrație, și cel mai elocvent exemplu ni l-a oferit interpretarea *Simfoniei a IV-a în La major „Italiana"* de Mendelssohn-Bartholdy, într-o versiune extrem de îngrijită. Despre Horia Andreescu, dirijorul acestui concert, am avut de mai multe ori ocazia să-mi exprim părerea, chiar în coloanele Revistei Muzica, în emisiuni Radio sau T.V., apreciindu-l — cred că într-un consens unanim — drept unul dintre cei mai înzestrați dirijori români, indiferent de generație. Interpretarea simfoniei de Mendelssohn-Bartholdy a relevat, o dată în plus, trăsăturile caracteristice ale manierei sale dirijorale — dinamism, precizie, suplețe — subliniate de gestul său incisiv. Mai mult, Horia Andreescu știe să contureze firesc o frază expresivă, izbutind, în părțile lente mai ales, să înstăpînească o grație ce pare a fi doar inspirație de moment cînd de fapt semnifică travaliul unei reflexii îndelungate. Temperament dramatic, structural, Horia Andreescu reușește să-și înfrîneze, să-și dozeze elanul și gestul, impunînd un punct de vedere unitar în realizarea arhitecturală a lucrării și creînd, tocmai datorită auto-stăpînirii temperamentale, acea ambianță a tensiunii desfășurării ce dă fior interpretării. Horia Andreescu se recomandă ca o personalitate dirijorală interesantă și sîntem datori cu toții — critici, muzicieni, organizatori și responsabili ai vieții muzicale — să-l înconjurăm cu toată atenția noastră, știut fiind că dirijatul de orchestră este un domeniu extrem de complex și dificil în care talentele sînt flori rare.

Concertul de deschidere al orchestrei simfonice din Ploiești a mai cuprins, în prima parte a programului, piesa lui Liviu Ionescu *Adamclisi*, ce s-a bucurat de o execuție atentă și nuanțată, și *Concertul pentru pian în Fa major* de Haydn, piesă mai puțin frecventă în repertoriul curent al pianiștilor, în interpretarea corectă dar lipsită de strălucire a solistei Rose Marie Zartner din R. F. Germania.

Dan SCURTULESCU

Brașov

Nu numai încheierile de stagiune, ci și momentele de reîntîlnire cu publicul auditor permit să se întrevadă orientarea și preocupările prioritare ale instituțiilor muzicale. În activitatea Filarmonicii „Gh. Dima" din Brașov se remarcă efectul strădaniilor anilor trecuți, cînd s-a inițiat o sistematică muncă de atragere a publicului spre sala de concert, pentru creșterea calității artistice și tehnice a orchestrei, cît și pentru educarea publicului prin calitatea repertorială.

S-a ajuns astăzi ca sălile de concert ale orchestrei simfonice să fie frecvent pline, iar publicul, de diverse preocupări și vîrste, gata să răsplătească cu generozitate interpretările. În preajma deschiderii stagiunii, colectivul de instrumentiști și dirijorul său Ilarion Ionescu-Galați au vizitat întreprinderea de rețele electrice, apoi Casa Armatei din Brașov, prezentînd programe simfonice ce au cuprins lucrări de mare popularitate. Spre meritul muzicienilor brașoveni, putem semnala că, în ultimii ani, aceștia au concertat în majoritatea întreprinderilor brașovene care au putut oferi minime condiții de concert, chiar pînă la improvizarea unui podium în cadrul unui spațiu de lucru. Aceste vizite au contribuit de fiecare dată la o eficientă popularizare a orchestrei în mediile cele mai diferite de activitate.

În relația cu diversele categorii și preferințe ale auditoriului se evidențiază rafinamentul dirijorului Ilarion Ionescu-Galați în întocmirea unui repertoriu care să corespundă atît criteriilor de accesibilitate cît și celor de nivel artistic. Paleta interpretativă a orchestrei cuprinde programe de activitate în concertele care se prezintă în întreprinderi, dar nu neglijează completarea în permanență cu lucrări menite să îmbunătățească criteriile estetice de receptare din partea publicului sau să augmenteze posibilitățile tehnice ale instrumentiștilor. Comparativ cu stagiunile trecute se poate observa în proiectele de repertoriu o creștere a ponderii creației din ultimul secol și în special a componisticii românești. Remarca este cu atît mai relevantă dacă avem în vedere sporirea numărului de spectatori precum și că în urmă cu puțini ani preferințele publicului se limitau la perioada clasicismului vienez.

Cultivarea disponibilităților tehnice ale instrumentiștilor este corelată cu interpretarea camerală, mai mult încurajată de Filarmonică în această stagiune. După un recital susținut de violoncelistul Szabo Zoltan și pianista Liliana Iacobescu, cu lucrări de Locatelli, J. S. Bach, Hindemith, Popper, Dallapiccola, Kodaly, alți zece instrumentiști ai orchestrei simfonice au figurat ca soliști ai unei seri camerale ce a cuprins patru *concerti grossi* de Vivaldi. Stabilizarea unei stagiuni permanente de muzică de cameră impulsionează interesul instrumentiștilor pentru studiu și favorizează ridicarea capacității lor interpretative. Nume ca ale violoniștilor Mihai Ritter, Mihai Chendimenn, Mihai Craioveanu, Mihai Fleanță, a violoncelиștilor Zoltan Szabo și Petra Maria Szabo sau a suflătorilor (Dorina Lachi), ca cei mai activi dintre instrumentiștii ce practică muzica de cameră, sînt tot mai cunoscute și apreciate de public.

Podiumul Filarmonicii brașovene oferă și tinerilor talentați, chiar dacă nu fac parte din orchestră, posibilitatea de a concerta. Este relevantă recenta evoluție a pianistei Dana Nigrim care a interpretat *Concertul pentru pian și orchestră* de Schumann. Elevă a clasei de muzică a Liceului pedagogic din Brașov, Dana Nigrim surprinde prin luciditatea stăpînirii frazei muzicale și a unei tehnici remarcabile. Cunoașterea unor interpretări consacrate au ajutat-o să creeze o versiune unitară, laborios închegată, dar în care sensibilitatea și gîndirea artistică personală și-au etalat valențele. În aceeași seară consacrată unor lucrări concertante ale lui Schumann, partitura *Concertului pentru violoncel și orchestră* a evidențiat disponibiltățile de agilitate tehnică și lirism ale violoncelistei Ivonne Timoianu, punînd la încercare viziunea sa de ansamblu asupra structurii formei muzicale. Soprana Laura Niculescu, în două lied-uri din ciclul *Dragoste și viață de femeie* a atras atenția prin glasul său amplu, care învăluie generos sala și oferă tentația sublinierii nuanțelor, în special în creșterile dinamice.

În concertul de debut al stagiunii, pianistul brașovean Liviu Teodor Teclu a demonstrat încă o dată delicatețea tușeului său și înclinația spre genul cameral. *Concertul pentru pian și orchestră* de Saint-Saëns a pus în valoare gîndirea artistică a pianistului care a creat interesante planuri sonore în dialogul cu orchestra. Concertul simfonic următor l-a avut ca protagonist pe violoncelistul Markus Stocker în *Variațiunile pe o temă Rococo* de Ceaikovski. Fără a epata prin vigoare, solistul elvețian a făcut o adevărată demonstrație de rafinament în prezentarea celor 7 variațiuni. Cu un evident stil personal în interpretare, M. Stocker are o mare mobilitate în alternanțele de tempo și intensitate, este spontan și relaxat. Execuția sa invită la calm și la liniște, sugerînd o perfectă stăpînire a fondului emoțional al discursului ceaikovskian.

Dirijorul Ilarion Ionescu-Galați a condus cu aplomb colectivul său orchestral în toate aceste concerte. Ritmic și precis în *Imagini bucureștene* de Pascal Bentoiu sau *Alborada del Gracioso* de Ravel, integrat partiturii în *Suita a II-a* pentru orchestră de Enescu, a lăsat frîu liber temperamentului și sensibilității sale în *Simfonia a III-a „Scoțiana"* de Mendelssohn Bartholdy, creînd momente de mare finețe. Stăruințele sale de a reliefa ideile muzicale sînt în mare parte receptate de

compartimentele instrumentale care, în evident progres tehnic, au uneori nevoie de un plus de participare afectivă în interpretare. Echilibrul tehnic-expresiv al orchestrei, împrospătată în ultimul timp cu instrumentişti talentaţi, stabileşte noi parametri de nivel artistic în evoluţia colectivului simfonic braşovean.

Nicolae ŢURCANU

Recenzii

România muzicală de Viorel Cosma

Cu numărul volumelor purtînd semnătura muzicologului Viorel Cosma, fie ele lucrări monografice, lexicografice sau cărţi dedicate cu precădere unui public larg, toate avînd însă adînc întipărită între coperţi amprenta personalităţii sale, s-ar putea umple un întreg raft al bibliotecii muzicologice româneşti.

Fervent susţinător al tezei potrivit căreia cercetătorii fenomenului muzical sînt datori să pună în lumină cît mai numeroase unghiuri umbrite, în special din lipsa informaţiei Viorel Cosma face — de fiecare dată — dovada unui impresionant volum de muncă pe tărîm documentar. Este şi cazul recentei apariţii editoriale *România muzicală,* intitulată — probabil — astfel după prestigioasa revistă muzicală românească a cărei existenţă a marcat fruntariile secolelor XIX—XX ; în acelaşi timp însă, *România muzicală* este un omagiu adus culturii muzicale din România de azi. De altfel, însuşi motto-ul ei, extras din cuvîntul adresat de tovarăşul Nicolae Ceauşescu conducerii Uniunii compozitorilor şi muzicologilor din Republica Socialistă România la 20 august 1979, vorbeşte limpede despre importanţa muzicii în actuala etapă de desăvîrşire a construcţiei socialiste : „Muzica s-a înscris ca o parte integrantă a uriaşei activităţi desfăşurate de poporul nostru pentru construcţia socialismului, a muncii desfăşurate de Partidul şi Statul nostru pentru ridicarea conştiinţei socialiste a tuturor cetăţenilor patriei".

Purtînd pe frontispiciul ei asemenea cuvînt de cinstire adus muzicii noastre, cartea lui Viorel Cosma devine simbol al cuprinzătoarei priviri de ansamblu asupra fremătătoarei vieţi muzicale româneşti, fiind concepută la înalta temperatură a comandamentului necesităţii propagării culturii noastre muzicale şi dincolo de graniţele ţării. Potrivit ţelului propus, ea este structurată în cinci capitole încadrate de o scurtă introducere şi o bibliografie selectivă.

Introducerea, succintă sinteză a evenimentelor din care se încheagă monumentalul edificiu al istoriei muzicii pe aceste meleaguri de „milenară tradiţie artistică", stă sub semnul evidenţierii sintezei stilistice care a dus astăzi la conturarea trăsăturilor definitorii ale creaţiei noastre contemporane. Pornind de aici, de la primele pagini ale cărţii, să consemnăm şi valenţele ei de veritabil ghid pentru oricare din observatorii de peste hotare care ar dori să se apropie de tumultuoasele talazuri ale unei culturi muzicale în plin avînt. Această realitate, respectiv *Cultura muzicală în România Socialistă* face şi obiectul celui mai întins dintre capitole. Arătam mai sus că *România muzicală* are un pronunţat caracter orientativ, fiind în primul rînd, un ghid nuanţat al traiectului ascendent pe care îl probează realitatea culturii socialiste.

Ce anume ne face să credem în utilitatea unui asemenea ghid ?

În primul rînd faptul că i se simţea — deja — necesitatea. Cu alte cuvinte, oportunitatea sa era cerută de însăşi continua împlinire a istoriei muzicii în cele peste trei decenii şi jumătate de ev socialist. În acest sens autorul uzează permanent de criteriul comparaţiei cu situaţia şi numărul instituţiilor muzicale înainte de anul 1944. Rezultă, ilustrat cu pregnanţă, cunoscutul tablou al vieţii muzicale româneşti. Statistica devine principalul argument al pledoariei lui Viorel Cosma. Astfel, dacă înainte de 1944 în ţară existau — spre exemplu — o singură filarmonică şi două opere, dispunem astăzi de nu mai puţin de zece scene lirice şi nouă filarmonici. În paralel, fiinţează alte cinci orchestre simfonice. Legat de aspectul titulaturii lor semnalăm binevenita distincţie între orchestrele *filarmonice* şi cele *simfonice,* distincţie făcută pe baza actelor oficiale. Aceeaşi observaţie şi în cazul titulaturii operelor : *română* sau *de stat.* Dar Viorel Cosma rezolvă în prezenta lucrare şi alte probleme controversate, legate mai ales de firul istoric al unor instituţii profesioniste, cum ar fi cel al orchestrei simfonice a Radioteleviziunii române sau cel al primei instituţii lirico-dramatice fondate la noi după încheierea celui de-al doilea război mondial : Opera de Stat din Timişoara.

Gîndit sub forma schiţei monografice, fiecare medalion dedicat acestor veritabile focare de lumină spirituală probează — prin concizie — capacitatea de sinteză a lui Viorel Cosma. Considerăm ca edificator fie şi un singur exemplu : dacă monografia Filarmonicii bucureştene a aceluiaşi autor cuprindea peste 300 pagini, în prezenta lucrare aceleiaşi instituţii îi sînt afectate doar 3 pagini.

Deosebit de interesantă este și relevarea periplului oaspeților străini care au avut prilejul să se confrunte cu publicul românesc : Adelina Patti, Tita Ruffo, Feodor Saliapin, Toti dal Monte. Imaginea schimbului cultural, este întregită de prezențele românești peste hotare : soliști vocali sau instrumentiști, desele turnee ale instituțiilor de stat ori ale formațiilor camerale.

Ajunși în acest punct nu putem trece cu vederea inevitabilele semne de întrebare care se nasc din absența unei prefețe explicative privind concepția cărții. De aceea ni se pare oportună notarea — în materialul de față — a criteriilor pe care autorul le-a avut în vedere în cazul punerii în pagină a formațiilor camerale : fiecare formație trebuia să aibă — la data redactării lucrării : 1) cel puțin 5—6 ani de activitate, 2) un turneu peste hotare și 3) un disc. Astfel spus, trebuia să se fi impus deja în viața muzicală a țării printr-o activitate susținută pe scenele de concert.

Deosebit de interesante sînt și paginile dedicate muzeelor sau caselor memoriale, cea mai mare parte a lor avînd o istorie de mai puțin de trei decenii, dar închizînd între ziduri adevărate pagini de luptă pentru promovarea creației și talentului interpretativ autohton.

Caldele aprecieri ale autorului asupra *Cîntării României*, festival creat în 1977 din inițiativa Președintelui țării, tovarășul Nicolae Ceaușescu, amplă manifestare de masă pe care autorul o numește „festival-simbol al înfloririi culturii socialiste" aduc în prim plan imaginea vigorii și a talentului creator al tuturor oamenilor muncii.

Ținînd cont de aspectele mai sus menționate, ca și de succinta trecere în revistă a altor compartimente vizînd în principal îndrumarea artistică, educația estetică, cercetarea și valorificarea patrimoniului cultural-artistic sau difuzarea muzicii românești, putem afirma că lucrarea lui Viorel Cosma este nu numai un ghid util prin volumul informațional sau notarea completă a adreselor tuturor instituțiilor muzicale cît — în ciuda sobrietății stilului — o pledoarie pentru cunoașterea ariei tot mai extinse a „României muzicale".

Tocmai aici rezidă și necesitatea traducerii ei în alte limbi : engleză, franceză, germană, rusă și, de ce nu, amplificarea textului.

Am sugera în același timp și îmbogățirea bibliografiei cu lucrări fundamentale absolut necesare celor ce doresc să aprofundeze traiectul culturii muzicale românești.

Nu putem încheia rîndurile de față înainte de a aprecia deosebita ținută grafică a cărții redactate de Floria Popescu, tehnoredactor Carmina Cizer.

Sînt lăudabile inițiativa și efortul Editurii Muzicale de a îmbunătăți continuu forma de prezentare ; ea a probat și în acest caz continuarea liniei pe care s-a înscris editarea altor lucrări, din rîndul cărora numim aici doar recenta apariție *Canti per Europa* a compozitorului Theodor Grigoriu.

Totodată remarcăm macheta artistică aparținînd Rodicăi Niculae, și alături de ea inspiratele reproduceri după sculpturile lui Ion Irimescu și ale Ioanei Kassargian, fapt ce favorizează circulația cărții într-un mediu artistic ; coperta datorată lui Constantin Grigoriu are la bază fotografiile color ale lui Vasile Blendea, care a realizat și majoritatea fotografiilor prezente în număr mare în paginile *României Muzicale*.

Este notabil și ineditul unor fotografii, unele dintre ele unicate, cum ar fi cele ale Elenei Cernei sau Nicolae Herlea la Metropolitan, fotografii de autor, purtînd semnătura artistului fotograf Ion Miclea.

Sugerăm Editurii Muzicale continuarea colaborării cu plasticieni sau artiști fotografi de talie pentru a menține și pe viitor ridicat nivelul formei grafice.

Carmen STOIANOV

Prezențe românești

Pitorescul oraș italian Senigallia, de pe coasta însorită a Adriaticei, a fost gazda, între 29 august și 8 septembrie 1980, a celei de a IX-a ediții a Concursului internațional al tinerilor pianiști *Incontro internazionale giovani pianistici Cittá di Senigallia.*

Juriului format din maeștri cunoscuți ai instrumentului ca : Eliodoro Sollima, Aldo Voltolin, Emma Pasi și Rina Tessari (ITALIA), Jeanine Weill (FRANȚA), Radomir Melmuka (CEHOSLOVACIA), Shinko Yokota (JAPONIA) și Dan Grigore (ROMÂNIA) i-a revenit dificila misiune de a stabili ierarhia valorilor celor 103 concurenți participanți din 23 de țări ale lumii, la cele 3 categorii de vîrstă (pînă la 16 ani, 16—20 ani, 20—36 ani).

Țara noastră reprezentată și de această dată de o echipă de valoroși interpreți a înregistrat două mari succese prin obținerea a două premii II și a medaliilor de argint de către doi elevi ai Liceului de artă „George Enescu" din București : Olga Bolocan și Constantin Sandu.

Elevă în clasa a X-a a profesoarei Dina Stancu, Olga Bolocan și-a afirmat talentul obținînd în două rînduri titlul de laureată a Concursului „Ciprian Porumbescu" — Suceava — 1975 și 1979, Premiul I la Festivalul național „Cîntarea României" — 1979, Premiul I la Concursul pe meserii și specialități — Brașov — 1980. Aparițiile cu Filarmonica din Craiova, pe cîteva scene de concert ale capitalei și la Televiziune, în emisiunile „Treptele Afirmării" au avut darul să confirme deosebitele ei calități artistice, în evidentă formare și împlinire. La Senigallia, clasată pe locul II, a prezentat în concurs, la grupa mică, *Studiu* de Czerny, *Allemanda* și *Giga* din *Suita a III-a franceză* de J. S. Bach, *Sonata op. 2 no. 3, în Do* de Beethoven (p. 4), *Variațiunile „Abegg"* de Schumann și *Toccata* din *Suita op. 10* de Enescu.

Constantin Sandu, elev în clasa a XI-a al profesorului Constantin Nițu a repurtat cîteva succese importante în țară : Premiul I la Concursul „Ciprian Porumbescu", *Lira de Aur* — Suceava — 1978, Laureat al Festivalului Național „Cîntarea României" — 1979, Laureat al Concursului pe meserii și specialități — 1979 și 1980. Participarea în concerte, ca solist, cu Orchestra Liceului, pe scena Ateneului și recitale la Sala mică a Palatului și Dalles, la Festivalul tinerelor talente de la Rîmnicu Vîlcea — 1979 au făcut dovada unor valoroase calități artistice.

La grupa mijlocie a Concursului, Constantin Sandu a prezentat *Sonata în La minor* de Scarlatti, *Preludiu* și *Fuga* în *Do* major de J. S. Bach *Studiul în do minor* de Chopin (în prima etapă) și *Sonata op. 22, no. 11, în Si bemol* de Beethoven, *Carnavalul vienez* de Schumann și *Toccata* de Prokofiev (în etapa a II-a, finală).

Aldo Voltolin, profesor la Conservatorul din Veneția, președintele Juriului internațional, și-a exprimat părerile sale în legătură cu nivelul foarte ridicat al Concursului. El a mai spus : *„Pentru noi, pianiștii, nu a fost atît de important cine a luat premiu sau pe ce locuri s-au plasat interpreții ci schimbul de experiență rezultat din „întîlnirea" (incontro), între școlile pianistice din întreaga lume".* Cu privire la comportarea participanților noștri în concurs, el a adăugat : *„Românii au fost foarte bine pregătiți și au dovedit cu prisosință valoarea ridicată a școlii pianistice românești care a concurat cu școli renumite cum sînt cele ale Conservatoarelor din Paris, Praga, Tokio, ca și cel din Roma".*

Recentele succese ale celor doi elevi, adăugate celorlalte realizări meritorii ale Liceului de artă „George Enescu" din București demonstrează încă o dată că acest lăcaș de învățămînt, veritabilă pepinieră, crește talente ce au început să aibe încă de pe băncile școlii confirmarea forurilor muzicale internaționale de prestigiu.

Silvian GEORGESCU

Realizări ale muzicii sovietice contemporane

Rufina LEITES

Ce pare a fi mai semnificativ, mai important, determinant în muzica sovietică? Înainte de toate e tendința ei de a găsi o cale către inimile oamenilor, pe care o găsește numai acea muzică care e compusă după legile eterne ale frumuseții, ale adevărului și ale perfecțiunii [1].

Cultura muzicală socialistă multinațională a Uniunii Sovietice se află într-o permanentă mișcare ascendentă. Cît de vast și de variat colorat este tabloul ei în momentul de față reiese în mod concludent atît din lucrările Congreselor Uniunilor compozitorilor din Republicile unionale care au avut loc între anii 1978—1979 cît și din cele ce s-au desfășurat la cel de al șaselea Congres al Uniunii compozitorilor din U.R.S.S. (noiembrie 1979), concluziile căruia reprezintă un tablou al vieții muzicale din țara noastră în ultimul cincinal.

Desigur că în cadrul unui articol de revistă nu vom reuși să prezentăm tot ce este semnificativ și caracteristic în muzica contemporană sovietică. Vom încerca pe exemplele unor genuri de frunte ca opera, baletul, muzica simfonică și cea corală să prezentăm unele căutări importante și de perspectivă și unele realizări ale compozitorilor sovietici din deceniul al șaptelea (cu precădere din a doua jumătate a lui).

„Opera și în mod special numai opera vă apropie de oameni, înrudește muzica voastră cu publicul adevărat, vă face să deveniți un „bun" nu numai al unor cercuri mici și, în condiții favorabile, chiar un bun al întregului popor. Opera are acel avantaj că vă dă posibilitatea să vă adresați maselor în limbaj muzical" [2]. Prin aceste celebre cuvinte ale lui P. I. Ceaikovski, care definesc prin aforism marea importanță socială a artei muzicale teatrale, poate fi explicată acea pondere de prim rang care îi este acordată operei în cultura muzicală sovietică în toate etapele existenței sale. Astăzi, ca și în trecut, muzica de operă se află în centrul interesului multor compozitori, căutările lor creatoare se desfășoară în domeniul imaginilor tematice, a stilului și a genului. Neschimbată rămîne tendința tradițională pentru artiștii sovietici către temele de sonoritate cetățenească de la cele eroico-patriotice pînă la satira curentă actuală. Căile de desfășurare a acestora sînt variate.

Ca și în trecut, eroica revoluționară a epocii Marelui Octombrie și a războiului civil îi tulbură atît pe creatori cît și pe auditori. Nu demult acestor teme i-au fost dedicate operele: *Înfrîngerea* de Alexei Nicolaev (după cunoscutul roman cu același nume de A. Fadeev), și *Ceapaev* de Alexandr Holminov. Observăm că încă în deceniul al șaselea fiecare din acești compozitori s-a afirmat cu o operă pe temă contemporană: Holminov cu *Tragedia optimistă* (după piesa cu același nume de V. Vișnevski), pe tema eroică a revoluției din Octombrie, iar Nicolaev prezentînd eroismul oamenilor sovietici în timpul Marelui război de apărare a patriei, în opera *Cu prețul vieții*. Amîndouă lucrările s-au bucurat de o înaltă apreciere a opiniei publice și au intrat în repertoriul teatrelor, iar autorii lor continuă să lucreze în aceeași direcție. *Înfrîngerea* și *Ceapaev* sînt opere profund originale și reprezintă rodul maturității creatoare și a originalității fiecăruia din autorii lor. Cu toate acestea sînt înrudite prin unele trăsături foarte importante. Evenimente aspre, pline de patetism, figuri de luptători pentru popor, devenite aproape legendare (Ceapaev — unul din eroii cei mai iubiți ai războiului civil) sînt prezentate în mod dinamic și totodată monumental, propriu genului dramei muzicale, cu scene de masă impresionante, scrise într-o factură muzicală în care e clar exprimat caracterul popular.

Printre operele care au apărut în republicile unionale vom remarca *Zece zile care au zguduit lumea* (1970) de compozitorul ucrainean Mark Karminski. Este un exemplu original al unui spectacol publicistic de teatru muzical. La baza subiectului este cunoscuta carte cu același titlu a lui John Ried despre revoluția din Octombrie. Opera se remarcă prin noutatea și originalitatea rezolvărilor artistice. E simptomatic că a atras nu numai interesul teatrelor noastre ci și al celor de peste hotare; astfel în 1972 a avut loc punerea ei în scenă la Teatrul Național din Praga.

În ultimii ani un loc de seamă în creația multinațională de operă îl ocupă lucrarea *Răpirea lunii* de Otar Taktakișvili, care din 1977 se joacă pe scena Teatrului mare din Moscova. Opera este dedicată luptei pentru instaurarea puterii sovietice în Gruzia. Această vastă temă

istorică şi anume dramatica ciocnire a lumii vechi cu cea nouă şi victoria inevitabilă a celei din urmă, este concretizată de maestrul gruzin prin prezentarea unui ascuţit conflict social psihologic din sînul unei familii de ţărani. Lucrul pe care reuşeşte să-l facă convingător, după justa observaţie a cercetătoarei L. Poleakova : „învrăjbirea din sînul unei familii e ridicată pe treapta unei tragedii populare" [3].

Universul emoţional plin de încordare a eroilor precum şi mediul sătesc înconjurător sînt redate de o muzică cu caracter naţional. Compozitorul foloseşte cu talent şi sensibilitate limbajul folclorului gruzin, nu numai al cîntecelor şi dansurilor populare ci şi al acelor pături străvechi, de care s-au interesat relativ puţin profesionişti (ca de exemplu folclorul „gurian" şi „megrel").

Aceaste pături ale muzicii populare gruzine cu fonica lor originală puţin cam aspră, de natură intonaţional-ritmică complexă, de dezvoltare polifonică au fost prelucrate de autorul *Răpirii lunii* cu strălucire şi în lucrările corale din ultimii ani (cantata *Cîntece guriene, Imnuri sovietice gruzine* şi altele).

Din temele trecutului apropiat, îl emoţionează deseori neobişnuit de mult pe omul sovietic tema eroismului întregului popor, în timpul Marelui război de apărare a patriei.

În deceniul al şaptelea cîteva oraşe au pus în scenă cu succes opera lui Vladimir Rubin *Duminică de iulie (Sevastopol, 1942).* Autorul şi-a pus problema să întruchipeze în muzică izvoarele morale ale vitejiei fără precedent a poporului, folosind formele şi dramaturgia „teatrului poetic". Rubin ia drept subiect de bază un singur episod caracteristic al războiului situînd acţiunea şi eroii deasupra realităţii concrete şi aducîndu-i pe planul unei înalte generalizări. Figurile luminoase ale vitejilor apărători ai Sevastopolului, plini de abnegaţie, ale soţiilor şi mamelor lor devin întruchiparea şi simbolul bărbăţiei şi rezistenţei spirituale a poporului rus. Acest principiu a condiţionat şi particularităţile rezolvării genului de operă-oratoriu al lucrării *Duminică de iulie.* Corul din ea nu numai că este un personaj activ, dar e şi un fel de comentator care exprimă ideea autorului cu emoţie şi pasiune. Esenţa profund naţională a muzicii lui Rubin este determinată în cea mai mare parte de sprijinul ei pe folclorul rus, de întreaga bogăţie a elementelor genurilor acestuia (de la bocet la ceastuşcă, plin de frumuseţea cantabilă şi poetică a melosului lui).

Pe alt plan este abordată tema vitejiei poporului în Războiul de apărare a patriei de Kiril Molceanov în opera sa *Zorile aici sînt liniştite.* Autor a unor opere care se cîntă pe multe scene în ţară şi peste hotare, Molceanov este adeptul subiectului încordat al dramei muzical-psihologice. Opera se deosebeşte prin laconismul dezvoltării dramaturgice, printr-o atotcuprinzătoare emoţionalitate a muzicii, în care alături de ansamblul tradiţional al operei sînt prezentate destul de des modelele şi particularităţile genurilor muzicii cotidiene, ceea ce subliniază atmosfera concretă şi momentul acţiunii.

Printre opere pe teme din trecutul îndepărtat, văzute de la nivelul înalt a interpretării actuale se situează *Petru întîi* (1975) a maestrului leningrădean Andrei Petrov, distinsă cu Premiul de stat al Uniunii Sovietice. Pentru abordarea contemporană a acestei teme monumentale din istoria rusă, compozitorul a mobilizat un uriaş arsenal de mijloace artistice începînd cu trăsăturile genurilor cîntărilor străvechi slave şi a cîntecelor populare din acea epocă şi terminînd cu cele mai noi procedee ale declamaţiei recitatorului de operă. Aici se împletesc principii ale dramaturgiei epice de frescă de proporţii uriaşe cu muzica plină de dramatism, de acuitate psihologică şi cu scene populare uneori de o măreţie epică alteori pline de dramatism şi încordare. Toată această dezlănţuire de forţă este însă organizată cu stricteţe într-o unitate bine închegată. Opera se bucură de un mare succes în rîndul spectatorilor.

În ultimii zece ani în opera sovietică a căpătat o interesantă dezvoltare satira socială, continuîndu-se tradiţia lui Musorgski, Prokofiev, Sostakovici. Transpunerea în operă a capodoperei clasice — poemul lui Gogol *Suflete moarte,* este realizată în mod magistral de cunoscutul compozitor Rodion Şcedrin. Esenţa profunzimii concepţiei gogoliene compozitorul o redă printr-un procedeu îndrăzneţ : făcînd să se ciocnească două linii conflictuale din punct de vedere ideologic şi dramaturgic, linii care se dezvoltă paralel intersectîndu-se în alternarea scenelor viu contrastante, care zugrăvesc două lumi. Lumea moşierilor, găunoşi, meschini, venali — care în concepţia lui Gogol sînt ei înşişi „suflete moarte", apare în scene dramatice care reflectă „activitatea" măruntă, plină de agitaţie a acestor oameni. Muzica creează caractere suculente, originale, adevărate portrete prin mijloacele demascator-satirice, bine alese, ale parodiei şi ale grotescului. Aceste portrete au fost numite plastic de către regizorul „Sufletelor moarte" B. A. Pokrovski „Concentrate muzical-coregrafice ale tipurilor lui Gogol" [4]. Sînt multe rezolvări valoroase în domeniul declamaţiei vocale în cel al procedeelor dramaturgice şi al resurselor orchestral-timbrale. Şi, din contra, cealaltă lume zugrăvită de Gogol — lumea poporului rus, a ţărănimii cu bunătatea şi forţa ei, cu înţelepciunea şi generozitatea ei — este sugerată în muzică printr-o largă generalizare, prin mijloace adecuate unei acţiuni lente, prin dramaturgia epică a genurilor cîntecului popular. Compozitorul a cărui artă ne farmecă prin caracterul său profund rusec, atît în creaţia lui anterioară cît şi în *Suflete moarte,* creează cu plasticitate şi autenticitate (nefolosind citatele folclorice)

atmosfera însufleţită a cîntecului rusesc fie sub formă de cîntec liric de dragoste sau de jale, fie prin cîntec prelung de surugiu... Opera lui Scedrin se cîntă în cîteva teatre şi se pare că i se rezervă un mare viitor.

Observăm că satira gogoliană ocupă în general un loc destul de mare în opera comică sovietică, începînd cu *Nasul* lui Sostakovici. La începutul deceniului al şaptelea *incursiuni în acest gen* le-au făcut A. Holminov (două din operele lui de cameră după nuvelele *Caleaşca* şi *Mantaua* — 1971, se cîntă la Teatrul muzical de cameră din Moscova). Mai tîrziu cînd teme din Gogol au fost preluate de Scedrin, Holminov s-a îndreptat către proza satirică contemporană. *A 12-a serie*, opera de cameră a acestui compozitor se cîntă la acelaşi teatru şi este scrisă pe subiectul nuvelei lui Vasili Şukşin, un cunoscut scriitor sovietic. Spirituală, pînă la sarcasm, plină de prospeţimea limbajului atît vocal cît şi orchestral, foarte modernă prin complexul ei stilistic opera biciuieşte cîteva vicii existente în om folosind o formă atractivă, plină de dinamism, a unor scene scurte, aşa numitele „cadre" — adevărate schiţe satirice şi „portrete laconice" demascatoare. Se simte influenţa unor procedee aparţinînd dramaturgiei cinematografice.

Succesul compozitorului în domeniul operelor de cameră nu e întîmplător. Ca şi în alte culturi naţionale, precum şi în muzica românească, opera de cameră din ultimii ani atrage asupra ei atenţia „maeştrilor din secţia de operă". Incontestabil că rolul stimulator în această direcţie l-a jucat teatrul de cameră sus numit condus de marele regizor Boris Pokrovski, la care rezolvări regizorale principial noi şi interesante se contopesc cu arta subtilă a interpreţilor. Unii compozitori se îndreaptă cu plăcere spre mono-opera, cu caracterul ei concentrat psihologic şi cu o diferenţiere pur camerală a partiturii orchestrale. Unul din succese remarcate în acest domeniu îi aparţine compozitorului ucrainean Vitali Gubarenko, pentru lucrarea sa „Gingăşia". Gubarenko care scrisese mai înainte cîteva opere printre care şi una de cameră a realizat de data aceasta o interpretare subtilă şi profund lirică a nuvelei lui Henri Barbusse. Opera nu iese de pe afişele Teatrului Academic muzical din Moscova „K. S. Stanislavski şi V. I. Nemirovici-Dancenko".

Muzica de balet este o mîndrie a şcolii sovietice de compoziţie. Ştafeta baletelor clasice dusă de S. Prokofiev şi A. Haciaturian este preluată de mulţi dintre compozitorii de azi. R. Scedrin a îmbogăţit considerabil baletul sovietic din deceniul al 7-lea cu *Anna Karenina* pe subiectul romanului lui Lev Tolstoi. Experienţa lui inovatoare a fost unanim recunoscută drept o mare realizare artistică. În prezent, compozitorul continuă căutările sale îndrăzneţe într-o lucrare nouă, baletul *Pescăruşul* pe subiectul piesei cu acelaşi nume de Cehov.

Baletul sovietic încearcă să cucerească un pisc atît de greu de atins şi de realizat ca întruchiparea contemporaneităţii pe scenă. După cum se ştie redarea artistică a unei epoci apropiate ca timp de noi e o problemă din cele mai grele, cu atît mai mult pentru balet, dacă luăm în consideraţie limbajul lui artistic atît de specific. Însă compozitorii şi coregrafii sovietici au destulă experienţă în acest domeniu : o realizare nouă foarte importantă o reprezintă în această direcţie baletul lui Andrei Eşpai *Angara* pus în scenă de Teatrul Mare în anul 1976, scris pe subiectul piesei lui A. Arbuzov *Poveste din Ircuţk*. Există multe fragmente scenice din cunoscuta piesă şi o operă cu acelaşi nume de M. Karminski, şi iată că acum apare şi această versiune de balet. Particularitatea acestei lucrări distinsă de altfel cu Premiul de Stat al U.R.S.S. este poetizarea subiectului şi a eroilor piesei. *Angara* este un poem muzical coregrafic romantic, despre tineretul sovietic, despre entuziasmul lui în muncă, despre frumuseţea universului lui sufletesc. Sfera lirică bogat prezentată cucereşte prin sonoritatea plină de însufleţire şi adîncime, prin subtilitatea coloritului timbral. Dar, dacă lumea liricii este obişnuită şi tradiţională pentru balet, o problemă nouă şi complexă pentru compozitor şi coregraf o constituie redarea avîntului în muncă, a eforturilor necesare în procesul ei. Eşpai şi maestrul de balet I. Grigorovici şi-au propus multe rezolvări interesante. Imaginea dinamică, activă, energia exuberantă a dansurilor colective şi a scenelor de masă, desenul plin de voinţă şi energie a temelor muzicale şi a plasticii coregrafice, în sfîrşit imaginea coregrafică şi muzicală a fluviului Angara, de care este legată munca tinerilor eroi sînt numai unele din principalele mijloace de expresie, folosite pentru întruchiparea unei teme atît de importante din arta contemporană.

Prezentarea activă a eroicii mişcări populare este o tradiţie nobilă a Teatrului de balet sovietic. Să ne amintim de *Spartacus* aparţinînd lui Haciaturian sau de *Laurenţia* de A. Krein. Această tradiţie este continuată şi de artiştii contemporani. Citărm baletul lui Nikolai Sidelnikov *Stepan Razin* pus pentru prima dată pe scena Teatrului „K. S. Stanislavski şi V. I. Nemirovici-Dancenko" în anul 1977. Un subiect dramatic dedicat uneia din cele mai glorioase pagini de luptă pentru libertate a ţărănimii ruse, precum şi eroului ei pe care poporul l-a cîntat în legende şi cîntece şi-a găsit o întruchipare convingătoare în muzică. Ca şi altă dată, compozitorul îşi împrospătează muzica folosind numeroase izvoare ale folclorului ţărănesc, iar scriitura lui orchestrală se distinge prin culoare şi expresie.

Baletul lui Tihon Hrennikov *Măsură pentru măsură* după Shakespeare distins cu Premiul „Lenin" atrage spectatorii auditori prin con-

ţinutul său sărbătoresc şi prin concepţia sa armonioasă. Cele mai bune trăsături ale talentului marelui compozitor s-au reflectat în această lucrare şi anume caracterul deschis emoţional al muzicii, al melodiilor care se revarsă ca un torent luminos, humorul scînteietor, frumuseţea şi subtilitatea paletei orchestrale. Plasticitatea imaginilor sonore caracterizează în mod obişnuit muzica lui Hrennikov şi o face potrivită unui spectacol coregrafic. Baletul şi-a cucerit un bun renume, iar după cîteva spectacole în ţară a fost pus pe scenă şi peste hotare. Este interesant faptul că o ţară atît de depărtată ca Islanda şi-a deschis stagiunea de balet cu această lucrare pusă în scenă de prima trupă coregrafică profesionistă. Hrennikov şi-a continuat activtiatea în teatrul de balet şi recent a fost pus pe scena Teatrului Mare noul său balet *Balada husarului.*

Genul de balet se află în centrul atenţiei compozitorilor din republicile noastre. Astfel, după excelentul balet *Othelo* jucat în cîteva ţări cu succes, printre care şi în România, aparţinînd cunoscutului compozitor gruzin Alexei Maciavariani a urmat în 1974 un nou balet scris după poemul poetului clasic naţional gruzin Şota Rustaveli intitulat *Viteazul în piele de tigru.* Muzica se deosebeşte printr-o sporită emoţionalitate romantică, avînt plin de energie şi colorit sonor naţional proprii acestui maestru. Un aport în creaţia sovietică de balet poate fi considerat *Till Eulenspiegel* (1972), aparţinînd compozitorului bielorus Evghenii Glebov. Lucrarea farmecă prin marea expresivitate a trăsăturilor muzicale, prin dinamismul avîntat al scenelor de masă.

Desigur că opera şi baletul nu epuizează aria genurilor muzical-teatrale înlăuntrul căreia lucrează asiduu, experimentînd fructuos compozitorii noştri care fac „incursiuni" în cadrul foarte larg de genuri şi mijloace. Mulţi autori încearcă să găsească noi resurse artistice pe calea sintezei artelor. Astfel, considerăm că rezultate cu perspectivă s-au realizat prin sinteza între genurile de operă şi balet. Unul din primele exemple convingătoare în care rezolvările contemporane ale acestei probleme s-au bucurat de succes în rîndul specialiştilor şi ale publicului sînt *Iaroslavna* scrisă de compozitorul leningrădean Boris Tiscenko pe subiectul renumitului document al literaturii vechi ruse *Cîntec despre oastea lui Igor* şi baletul *David Sasunski* al compozitorului armean Edgar Oganesian distins cu Premiul de Stat pe anul 1979. Într-o acţiune de largi proporţii lirico-epice, folosind muzica cu caracter naţional cît şi cea modernă autorul celui din urmă balet prezintă una din cele mai măreţe şi poetice legende ale poporului armean.

O sinteză originală a genurilor balet-oratoriu ne oferă compozitorul kirghiz Kalîi Moldobasanov în lucrarea sa *Ogorul mamei* (1974), în care cîntă forţa morală şi frumuseţea sufletească a femeii din popor. De remarcat că este una din realizările serioase, legate de tematica contemporană (la baza subiectului se află nuvela subtilului şi poeticului scriitor kirghiz Cinghiz Aitmatov). Bogate posibilităţi de sinteză a demonstrat recentul spectacol al Teatrului de Operă şi Balet „Kirov" din Leningrad cu lucrarea *Gînduri despre un poet* (Puşkin). Muzica vocală şi orchestrală a acestuia e scrisă de Andrei Petrov ; acţiunea coregrafică şi cuvîntul viu poetic îi aparţin lui Puşkin, iar prin sinteza organică a acestora s-a realizat conţinutul pe care autorii lor, compozitorul şi maeştrii de balet N. Kasatkina şi V. Vasiliev, l-au numit *Simfonie vocal-coregrafică.*

O atenţie deosebită merită realizările maeştrilor sovietici din domeniul operetei şi al musicalului ; aici se sondează posibilităţi de realizare pentru opera song. Nu pot să trec cu vederea şi să nu subliniez o activitate de iniţiativă pe care o are opera pentru copii. În această direcţie s-au îndreptat mulţi compozitori din U.R.S.S. începînd cu cel mai în vîrstă, Anatolii Alexandrov (care acum doi ani şi-a sărbătorit vîrsta de 90 de ani) şi sfîrşind cu Alexandr Ceaikovski proaspăt absolvent al Conservatorului din Moscova. Trebuie să subliniem că un rol activ în stimularea fanteziei compozitorilor îl joacă în primul rînd Teatrul muzical pentru copii, primul din lume, condus de Natalia Katz care pune în scenă în mod permanent lucrări noi. E greu să apreciem la justa valoare importanţa acestei activităţi pentru educaţia estetică a tinerei generaţii.

II

Printre numeroasele direcţii şi genuri, pe care compozitorii sovietici le menţin în orbita intereselor lor, unul din locurile de frunte îl ocupă muzica simfonică, iar în interiorul ei simfonia conceptuală de mari proporţii, caracterizată prin mari posibilităţi de generalizare şi întruchipare atotcuprinzătoare a realităţii dusă pînă la aprofundarea conflictelor vieţii sociale.

Istoria glorioasă a simfonismului sovietic numără destule capodopere de importanţă mondială. Urmaşii lui Prokofiev, Miaskovski, Şostakovici şi Haciaturian poartă în zilele noastre „ştafeta" unui simfonism de „înaltă clasă" ca artă a ideilor de mare importanţă socială, a sentimentelor şi a filosofiei umaniste. În deceniul al şaptelea, odată cu păstrarea acestei tradiţii de bază, în simfonismul sovietic a intrat un nou torent uriaş de idei şi imagini proaspete cît şi de inovaţii stilistice. Simfonia noastră actuală se distinge prin profunzimea gîndirii componistice, prin posibilitatea de a contopi într-un tot artistic şi organic principii stilistice imaginative care se află cîteodată la poluri opuse, folosindu-se conflictul lor pentru a reda complexitatea şi dramatismul realităţii concrete. E evident că defini-

torie pentru simfonismul sovietic rămîne însă tradiţia simfonismului lui Şostakovici pe care rareori o poate ocoli vreun autor de simfonii, unii o continuă în mod direct iar alţii abordează această tradiţie în creaţia lor numai în parametri şi aspecte generale. Printre cei dintîi se află discipolii direcţi ai marelui maestru, Boris Tişcenko şi Moisei Weinberg. De altfel continuitatea tradiţiei marelui maestru se simte mai ales în simfoniile deceniului al şaptelea şi anume în simfonia a cincea de Tişcenko şi în cea de a douăsprezecea de Weinberg. Ambele, dar în special cea de a cincea, aparţinînd autorului leningrădean, după aprecierea criticului R. Glezer „o povestire emoţionantă despre marele om şi muzician“ [5] sînt considerate ca fiind serioase realizări ale ultimilor ani. Totuşi te gîndeşti la Şostakovici şi atunci cînd asculţi simfonii care prin limbajul şi aspectul lor sînt departe de opera lui ; aici apropierea de el constă în profunzime şi în însăşi bazele estetice ale lucrărilor ; de pildă problema conflictului între răul agresiv care înaintează şi omenirea cuprinsă de suferinţă, care i se împotriveşte, atît de excelent întruchipate în opera genialului compozitor, rămîne una din temele conducătoare ale simfonismului nostru de azi. În aceeaşi matcă a tradiţiei lui Şostakovici se află şi trăsăturile unor simfonii sovietice ca o contrapunere directă a înaltelor principii etice ale vieţii, faţă de josnicia şi grosolănia ei, precum şi încordarea intelectuală a lirismului ca şi „desfăşurarea“ impetuoasă a melosului. Firește că fiecare artist rămîne credincios personalităţii sale creatoare şi este vorba numai de unele trăsături comune ale creaţiei simfonice sovietice. O confirmare a celor spuse poate fi exemplul cîtorva simfonii din deceniul al şaptela, care s-au cîntat la cel de-al şaselea Congres al compozitorilor *. Ca şi în muzica de operă, este semnificativă pentru ele importanţa ce se dă conţinutului de idei şi imagini, diapazonul larg al genurilor şi stilurilor, originalitatea modelelor. Cît de deosebită e, să zicem, simfonia leningrădeanului Serghei Slonimski a cărei creaţie cucereşte prin agerimea şi prospeţimea rezolvărilor artistice de *Simfonia a III-a* a reprezentantului Armeniei, Avet Terterian. La baza simfoniei lui Slonimski stă antiteza vieţii, dezvăluită prin conflictul dintre sfere stilistice şi de gen diferite unele de altele. Prima parte creează o imagine epică generalizatoare, care pare a se afla în afara timpului, fiind însăşi esenţa eternului omenesc, ceea ce sugerează melodia ţărănească care curge fără grabă, plină de măreţie în dezvoltarea ei largă asemena unui fluviu rusesc.

Partea a doua, *Scherzo*, intră în această atmosferă înălţătoare prin dinamica spontană a sonorităţilor furtunoase şi brusce, care creează atmosfera de jazz şi muzică beat. În vîrtejul lor apar din cînd în cînd imagini groteşti. Este puterea nestăvilită a forţelor distrugătoare, care apar ca o demarcare „a mulţumirii de sine, fără gînduri, fără visuri, fără omenie“ — după pătrunzătoarea părere a criticului M. Rîţereva [6]. „Agresiunea“ lor e îndreptată împotriva imaginii din prima parte. Polarizarea contrastelor de obicei tipică gîndirii lui Slonimski e deosebit de vizibilă aici. Finalul — *Ricercar*, conducînd conflictul pînă la punctul culminant, propune un deznodămînt în care importanţa semnifcaţiei o capătă revenirea primei teme cantabile, care răsună acum ca un ditiramb. Simfonia se remarcă prin laconism, formă bine construită şi dezvoltare logică.

A treia simfonie a lui Terterian se apropie de simfonia lui Slonimski poate doar prin aceeaşi confruntare îndrăzneaţă precum şi prin unirea trecutului străvechi cu prezentul. Mijloacele şi dramaturgia folosită sînt cu totul altele, ceea ce şi este semnificativ pentru acest compozitor original. El îmbină cu îndrăzneală gîndirea simfonică contemporană cu elementele folclorului vechi realizînd mai ales posibilităţi sonore legate timbral ale orchestrei mari, alegînd culori fonice pline de sevă şi vii, folosind cu măiestrie expresia bogat prezentată a grupei de percuţie şi de alămuri.

În accelerarea ritmic elastică a acestora se conturează tabloul agresiunii, „a năvălirii“. Purtători ai elementelor folclorului străvechi apar temele a două instrumente armene vechi netemperate introduse în mod plastic în ţesătura orchestrei : sînt „duduc“ şi „zurna“. Sunetul lor care pare a crea o atmosferă din vremi îndepărtate, devine simbol al perenităţii şi al eternităţii. Acţiunea simfonică fiind bazată pe dramaturgia acestor pături timbroritmice şi dinamice viu contrastante cît şi „unitatea contrariilor“ captivează pe auditor.

În deceniul al VII-lea s-a afirmat cu intensitate şcoala simfonică gruzină. Printre reprezentanţii ei se află Ghia Kanceli, simfoniile căruia s-au bucurat de răsunet nu numai la noi dar şi în alte ţări, printre care şi în România unde nu demult a fost cu succes interpretată cea de *a IV-a Simfonie* a sa. La Congresul al VI-lea, *Simfonia a V-a* de acelaşi autor a cucerit auditoriul prin dramatismul ei profund, prin originalitatea dramaturgiei, prin contrapunerea contrastantă a imaginilor şi prin lirismul de înaltă spiritualitate. O impresie foarte puternică a produs şi *a VI-a simfonie, „Passione“*, de Sulhan Nasidze. Concepţia ei apropiată de cea a tragediei, se bazează pe contrastul viu al părţilor. Prima şi a III-a sînt consacrate unei imagini epice măreţe marcate printr-un colorit popular bogat a cărei expresivitate se intensifică prin introducerea în ţesătura orchestrală a unor cîntece sobre aparţinînd ansamblului de voci bărbăteşti (ansamblu tipic pentru folclorul gruzin) pe ver-

* La Congres, au fost interpretate 15 simfonii, trei de Prokofiev, Miaskovski şi Şostakovici, celelalte au fost lucrări din ultimii ani, aparţinînd reprezentanţilor din Republicile Uniunii Sovietice.

surile cunoscutului poet național Vaja Pșavela. Partea din mijloc a simfoniei se prezintă ca un vîrtej nestăvilit care alternează cu momente de înțepenire totală — un gen de dans „macabru". E cazul să subliniem faptul că în deceniul al VII-lea cei doi maeștri au lucrat deosebit de fructuos în domeniul simfoniei. Kanceli a compus între anii 1970—1978 simfoniile sale începînd cu cea de *a II-a* și terminînd cu cea de *a V-a*, iar Nasidze în aceeași perioadă a compus și el simfonii începînd cu cea de *a III-a* și terminînd cu cea de a *VI-a*.

Printre noile simfonii, care s-au bucurat de succes și s-au cîntat la congresul al VI-lea al compozitorilor remarcăm *Simfonia a III-a* epico-dramatică a lui A. Holminov ca și simfonia maestrului estonian Eino Tamberg, plină de contraste evidente, precum și monumentala simfonie *a III-a*, programatică, însuflețită de idei optimiste, aparținînd tînărului compozitor ucrainian Evgheni Stancovici și purtînd denumirea de *Afirm* și încă cîteva lucrări interesante. În general, în simfonismul sovietic contemporan se observă o incontestabilă preponderență a importantelor concepții dramatice și epico-dramatice în comparație cu cele de gen și descriptive. În aceasta ni se pare că s-a afirmat de către compozitorii noștri accepțiunea simfoniei în primul rînd ca o formă chemată să reflecte sub aspect generalizator marile și arzătoarele probleme ale vieții. Acest fapt confirmă spiritul cetățenesc al artiștilor noștri, participarea lor la evenimentele tulburătoare ale epocii.

Muzica corală, încă din deceniul al VI-lea, trăiește în țara noastră o adevărată renaștere. Pe un front larg se desfășoară cercetări active începînd cu piese mici din ciclurile pentru coruri de cameră și mari compoziții orchestral-corale. În cele mai bune partituri, autorii folosesc cu măiestrie inventivă potențialul expresiv extrem de bogat al corului contemporan, creînd „o instrumentație corală" extrem de subtilă și folosind posibilitățile noilor sisteme (ca sonoristica corală, momente aleatorice și altele)*. Totuși rămîne esențial în muzica noastră corală principiul generos și rodnic al melodiei. Spre creația corală în mod deosebit se îndreaptă și se revarsă izvoarele folclorului diferitelor popoare, cu particularitățile lor modal-melodice și polifonice originale, cu elementele lor antifone și instrumentale. Deseori aceste pături ale creației populare sînt puțin cunoscute și chiar neabordate încă de profesioniști.

Puțini sînt acei compozitori care într-o perioadă oarecare a dezvoltării lor să nu se fi îndreptat spre muzica corală dar totodată au existat și artiști care îi păstrează folclorului o credință într-adevăr cavalerească. Este cazul în primul rînd al unuia din așii școlii sovietice de compoziție, Gheorghe Sviridov. După inovatorul *Oratoriu patetic* pe versuri de Maiakovski care i-a adus premiul Lenin, după ciclul *„Cîntece din Kursk"* unde, cu o sensibilitate uimitoare sînt redate trăsăturile de bază ale gîndirii muzicale populare formate în decursul timpurilor, ca și după o serie de coruri pe versuri ale poeților ruși, Sviridov a scris cîteva lucrări de alt gen. În ele el a transformat într-un bun al culturii contemporane vechea și bogata tradiție a muzicii ruse corale profesioniste, îndeosebi a acelui gen care a fost cultivat cel mai mult și anume concertul coral. Această linie a afirmat-o în creația lui *Concertul* din 1973 scris în memoria eminentului maestru de cor A. Jurcov. Vocalizele corului se bazează pe prelucrarea subtilă și modernă a elementelor de gen și intonațional-modale ale vechilor melodii populare, ale cîntecelor festive și de jale. Pe acest drum au pășit și corurile lui Sviridov din muzica la drama lui A. Tolstoi *Țarul Teodor Ivanovici*. În aceeași direcție e cazul să amintim că s-au afirmat și alte lucrări ale compozitorilor sovietici.

Într-una din noile sale lucrări corale de mari proporții compozitorul pare că a contopit într-un tot multicolor ceea ce lucrase mai înainte și a prezentat totul într-o nouă sinteză superioară ; avem în vedere concertul coral *Cununa lui Pușkin* (1979) care s-a bucurat de un mare răsunet în rîndurile opiniei publice. De cîte ori pînă acum au răsunat în muzică nemuritoarele versuri ale marelui poet și cu toate acestea Sviridov a reușit să găsească pentru ele o nouă interpretare sonoră care prin simplitatea ei înțeleaptă, prin profunzime și veridicitate corespunde exact spiritului operei lui Pușkin. Alegînd 10 poezii, compozitorul a construit un ciclu — panoramă unitară a celor mai importante gînduri și sentimente omenești : meditații filosofice despre sensul vieții și al responsabilității cetățenești a poetului, înfiorarea și admirația în fața frumuseților naturii, avîntul creator al artistului... În transparenta țesătură sonoră caracteristică lui Sviridov se integrează melodia prelungă a subtilelor arabescuri de refren, de dialoguri între grupe, contraste între sunetul delicat al vocilor femeiești și cel plin de masivitate al grupei de voci bărbătești, diapazonul larg de genuri începînd cu bocetul amar și terminînd cu scherzo-ul ajurat fantomatic. În unele cîntece delicatul acompaniament instrumental introduce trăsături de arcuș pline de colorit.

Continuîndu-și activitatea în acest domeniu îndrăgit, Sviridov a încîntat auditoriul, în martie 1980, cu o nouă compoziție pentru cor, *Norii nopții*, pe versuri de A. Blok.

Ca și Sviridov, mulți compozitori din Rusia, ca Roman Ledenev și Nicolai Sidelnicov, Vladislav Agaffonicov și Serghei Slonimski, Vladimir Salmanov și Rostislav Boiko și

* După cum se știe spre opere cu tradiții naționale ale vechii muzici profesioniste corale se îndreaptă astăzi și compozitorii din alte țări europene (printre care și cei din România).

alţii, îi acordă muzicii corale inspiraţia lor. O serie de lucrări corale scrise în deceniul al VI-lea au adus faimă lui Vladimir Rubin — este vorba de ciclul a cappella *Prima zăpadă* pe versuri ale poeţilor ruşi, de cantata *Povestea babei Caterina şi a feciorului ei Gheorghi*, de *Concertul pentru coruri de băieţi, flaut şi două harpe*.

În mod substanţial au îmbogăţit tezaurul muzicii sovietice corale compozitorii din Bielorusia, Gruzia, Ucraina, Armenia şi în mod deosebit maeştrii din ţările baltice. Pămînturile lor natale sînt vestite de demult printr-o înaltă cultură corală. Concertele colectivelor din Estonia, Letonia şi Lituania constituie de fiecare dată o mare sărbătoare pentru iubitorii de muzică. Din rădăcinile acestor străvechi tradiţii a crescut puternicul copac al creaţiei contemporane. În Letonia, cele mai serioase realizări artistice din această sferă le-a avut cunoscutul compozitor Marghiz Zarin şi colegul său mai tînăr Paul Dambis. Ei tind spre compoziţii mari, atît prin proporţii cît şi prin concepţie, ca de exemplu oratoriul lui Dambis pentru cor şi orgă *Stanze di Michelangelo*, 1971, ca şi simfonia lui pentru cor a cappella scrisă în 1975. Compozitorul găseşte rezolvări personale şi originale în îmbinarea începuturilor stilistice clasice originale scoase la iveală din profunzimile creaţiei populare cu cele mai noi procedee componistice.

În Estonia, un deosebit ataşament pentru muzica corală l-au manifestat maeştri ca Gustav Ernesax şi Velio Tornus precum şi cîţiva compozitori tineri. La congresul al VI-lea a fost primită cu interes cantata lui Tornis, *Fiarele blestemate*, precum şi ciclul lui pentru cor a cappella *Seri din Inghermanlan*. În cantată, compozitorul îşi concentrează atenţia în mod deosebit pe declamaţia corală, pe expresia „vorbită", prelucrînd, de altfel, formulele descîntecelor ostinato, elemente de ritual străvechi. Cea de a doua lucrare este o prelucrare a cîntecelor finlandeze din Inghermanlan aparţinînd acelor finlandeji care locuiesc în Estonia. Ce şuvoi de proaspătă expresivitate a adus pe arena profesională introducerea unui folclor atît de puţin cunoscut şi original care farmecă prin naturaleţea sa şi reînviază atmosfera şezătorilor ţărăneşti prin atrăgătoarele cîntece-jocuri şi dansuri-jocuri în contrapunerea lor vie. În alternarea motivelor melodice cu dialogurile de joc şi cu strigături se naşte o dramaturgie a contrastelor care predomină ciclul. Lucrarea demonstrează măiestria „subtilitatea accentelor" aşa-zisa „plastică măruntă" în muzică, ceea ce caracterizează în general toată creaţia lui Tornis.

*
* *

Astfel se prezintă cele cîteva căi de dezvoltare precum şi de realizări importante ale muzicii sovietice din ultimele decenii. După cum s-a spus, este numai o latură a întinsului tablou general, căutări tot atît de felurite şi rezultate tot atît de rodnice putîndu-se remarca şi în domeniul altor genuri şi la alţi compozitori. Astfel, putem spune că creaţia noastră de cameră se dezvoltă şi ea extrem de vertiginos sub toate aspectele şi genurile sale. Totodată este cunoscut şi faptul că cîntecul nostru de masă a cucerit dragostea lumii întregi.

Toate acestea merită să fie analizate în mod separat. Credem însă, că pe baza prezentării acestui cerc de fenomene artistice comparativ nu prea mare, pe care le-am schiţat, se poate judeca cît de dinamică şi bogată este în momentul de faţă muzica noastră şi cît de liber este avîntul fanteziei creatorilor ei. Am putea probabil să tragem şi unele concluzii de ordin general sprijinindu-ne pe cele arătate mai sus :

1. Muzica sovietică de astăzi, ca şi cea de totdeauna, se remarcă printr-un înalt potenţial etic. Ea cîntă idealurile umaniste, sentimente patriotice, demască permanent forţele întunecate, duşmănoase omului. Tot arsenalul nesecat de mijloace ce-i aparţine este îndreptat în scopul de a dezvălui conţinutul ideologic de semnificaţie socială al ei şi de a forma calităţile morale ale personalităţii umane. Aceasta este una din trăsăturile esenţiale ale muzicii sovietice privită ca o artă socialistă chemată să educe oamenii.

2. Varietatea stilistică şi de conţinut a muzicii noastre este extraordinară. Unii compozitori găsesc izvoare de înnoire şi originalitate, rămînînd în general credincioşi tradiţiei, alţii experimentează activ şi chiar îndrăzneţ. Totuşi, şi unii şi alţii îşi duc cercetările cu un scop bine determinat şi urmînd direcţia reflectării artistice a realităţii, cît se poate de cuprinzător şi de veridic. Trebuie să subliniem şi următoarea trăsătură a muzicii noastre : baza programatică a lucrărilor muzicale, mai ales a celor muzical-teatrale o formează tot mai consecvent cele mai bune opere ale literaturii sovietice contemporane, ceea ce în mare măsură contribuie la afirmarea în muzică a ideilor progresiste şi a conţinutului actual.

3. În ţara noastră multinaţională fiecare şcoală componistică se distinge prin aspectul său original naţional. Acelaşi lucru se remarcă şi în ceea ce priveşte şcolile atît cele cu mare experienţă în domeniul creaţiei, cît şi cele mult mai tinere. La baza realizărilor lor multiple, valoroase şi de perspectivă, se află un fundament solid — folclorul. Avem curajul să afirmăm că nici unul din felurile folclorului de care dispune ţara noastră nu este încă secat ci dimpotrivă sînt destule culturi muzicale populare care de abia acum îşi dezvăluie în faţa profesioniştilor comorile proprii. Astfel în ultimii ani s-au bucurat de o mare apreciere lucrările viu colorate ale compozitorilor din Daghestan şi anume ale lui Murad Kajlaev şi Sirvani Cealaev, care au îmbogăţit muzica so-

vietică prin sonorități neobișnuite născute în adîncurile folclorului lor natal. Originale apar și lucrările tinerilor reprezentanți ai școlilor din Tadjichistan, Chirghizia, Kazahstan...

Ultimele decenii au fost marcate printr-o atitudine de interes și de inițiativă față de muzica populară fenomen concretizat în două direcții. Prima constă în faptul că compozitorii introduc în orbita intereselor lor creatoare un cerc tot mai larg de fenomene folclorice ; fie că descoperă pături noi regionale mai puțin cunoscute, fie că își îndreaptă privirea spre adîncurile trecutului îndepărtat, exprimîndu-se în mod plastic „forează" în straturile de mare adîncime ale folclorului milenar și din sondele lor țîșnesc scînteietoare fîntînile arteziene ale imagmilor sonore. Maestrul ucrainian Miroslav Skornik a introdus în „plastica artistică" un folclor muzical puțin prelucrat pînă acum și anume cel din regiunea de dincolo de Carpați. Iar un tînăr compozitor moldovean T. Kiriac, îmbinînd în mod original și deosebit de plastic începuturile străvechi ale folclorului cu profesionismul contemporan s-a prezentat la cel de al VI-lea congres al compozitorilor cu Suita pentru nai, țambal, taragot și orchestră intitulată *O palmă de pămînt*. Unul din vîrfurile muzicii noastre cunoscutul compozitor Dmitri Kabalevski, în *Concertul praghez* pentru pian și orchestră recent compus, ne-a oferit un model de prelucrare a folclorului internațional folosind teme populare cehe.

Și cît de mult au îmbogățit „mugam-ul" (sau makam-ul la alte popoare) acel fenomen atît de bogat și de complex în originalitatea sa școlile de compoziție ale republicilor noastre orientale. Convingătoare în acest sens sînt mărturiile aduse de lucrările maestrului azerbaidjan Fikret Amirov și a compozitorului turcmen Cear Nurîmov. În afară de lucrările lor la cel de a VI-lea congres a fost prezentată cu succes și lucrarea tînărului compozitor Kadkik T. Sahidi intitulată semnificativ *Simfonia makam*.

Într-adevăr pentru compozitori folclorul este o veritabilă „vitamină muzicală", după cum a afirmat cîndva Serghei Sloninski [7]. Iar fără vitamine după cum se știe nu e posibilă viața !

În al doilea rînd, care este atitudinea celor mai serioși și mai talentați maeștri ai noștri față de folclor, sau mai precis față de tradițiile național-muzicale în general, care este calea de abordare pentru ei a acestor comori. Nu este vorba de un etnografism lipsit de avînt nici de o atitudine de admirație în fața exotismului, nici cea de conservare a arhaismelor ei ci este o interpretare individuală, vie, cu adevărat creatoare, o profundă prelucrare și actualizare a comorilor adunate de secole, o sinteză îndrăzneață pe mai multe planuri a acestora cu profesionalismul contemporan dus pînă la cele mai noi realizări ale tehnologiei componistice, — într-un cuvînt o largă acțiune a naționalului și universalului mobilizată pentru rezolvarea unor probleme ideologico-artistice foarte importante.

Și în aceasta constă adevăratul caracter popular și autentica contemporaneitate a compozitorilor noștri precum și continuarea perceptelor clasicilor noștri. Și o altă particularitate : școlile noastre naționale nu sînt închise ; există un schimb energic artistic între ele care acționează pe mai multe canale și astfel are loc un proces intensiv de îmbogățire reciprocă între artele națiunilor noastre socialiste. Datorită acestui fapt muzicii îi aparține un loc deosebit de important în sistemul întregii culturi sovietice.

NOTE

1. Hrennikov T. — Raport la Congresul al VI-lea al compozitorilor din U.R.S.S., Sovetskaia Muzîka, 1980, nr. 1, pag. 14.
2. Ceaikovski P. I. — Scrieri literare și corespondențe — vol. XIII și VIII, Moskova, 1971 și 1963, pag. 159 și 445. (Scrisori către N. von Mekk din 27 septembrie 1885 și 27 noiembrie 1879). Sublinierile autorului.
3. Poleakova L. — Otar Taktakișvili, Moskova, 1979, pag. 129.
4. Pokrovski B. — Fragment din programul operei lui Scedrin „Suflete moarte", Moskova, 1977, Editura Teatrului Mare al U.R.S.S., pag. 13.
5. Glezer R. — „Primăvara jubiliară", „Sovetskaia Muzîka", 1979, nr. 9, pag. 27.
6. Rîțereva M. — ‚Simfonia pentru toți", „Sovetskaia muzîka", 1979, nr. 1, pag. 52.
7. Citez din cartea lui Milka A. *Serghei Slonimski*, Leningrad — Moscova, 1976, pag. 12.

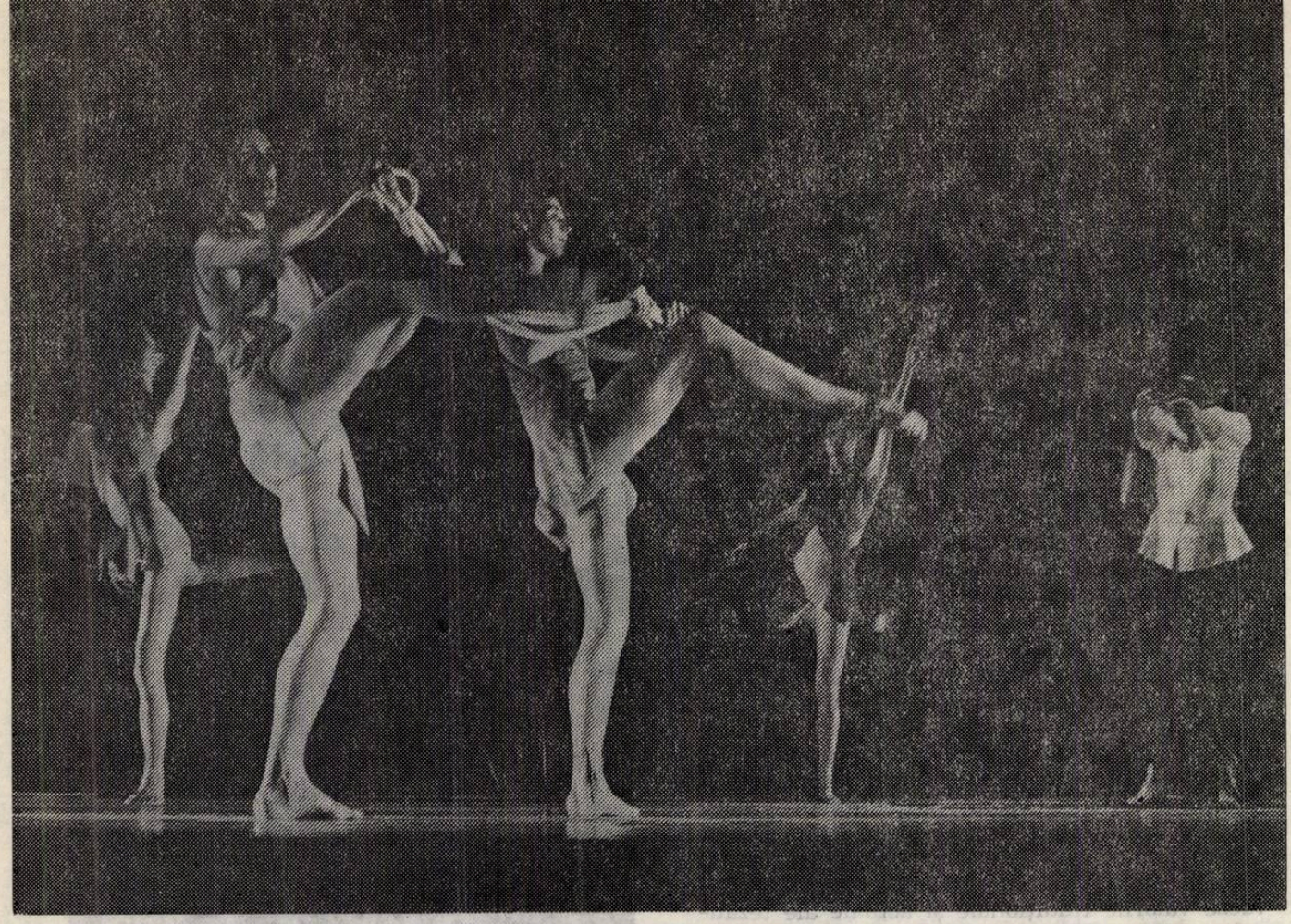
Sărbători artistice în Franța

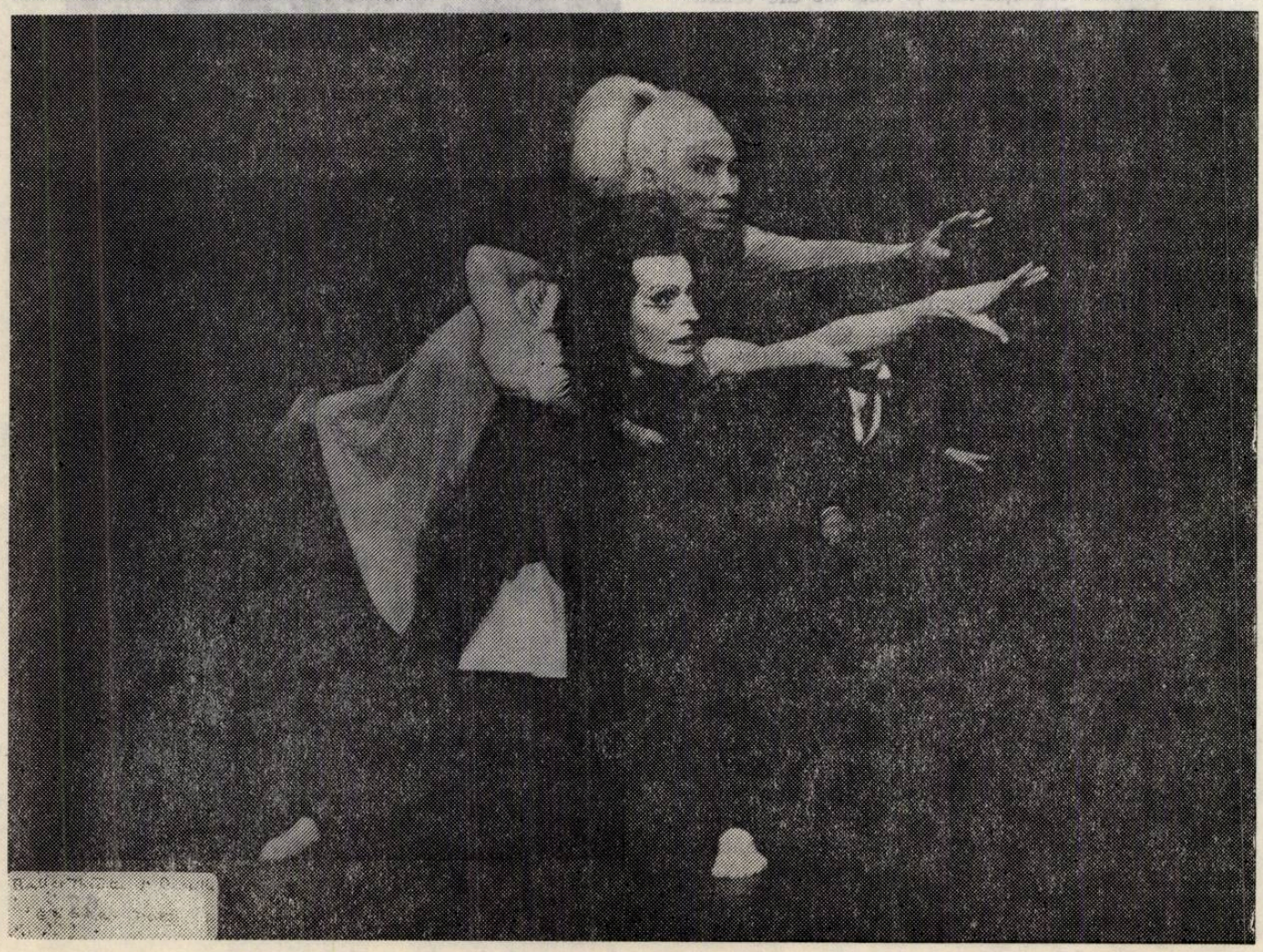
Am aflat Franța muzicală într-o efervescență parcă invers-proporțională cu dificultățile considerabile ale vieții social-economice, care în zilele noastre pun desigur la grea încercare rezistența nervoasă a oamenilor. Cu toate că perspectivele întrebuințării forței de muncă nu sînt dintre cele mai optimiste și cu toate că francezilor li se înfățișează de către presă și factorii de răspundere un tablou nu prea încurajator pentru lunile ce le stau în față, fără îndoială că toată lumea a ajuns la concluzia că arta trebuie să-și mențină și chiar să-și sporească puterea de atracție și eficiența educativă, dat fiind că suportul moral al valorilor ei permanente este parcă și mai important în momente dificile. Apelul președintelui Valéry Giscard d'Estaing de a se acorda o importanță aparte anului 1980, declarat oficial ca „an al patrimoniului", în care trebuie să se accentueze valorile tradiționale și actuale ale tezaurului artistic francez, coincide cu voința limpede exprimată a tuturor centrelor culturale ale Franței de a veni cu noi inițiative, adesea destul de costisitoare, menite să impulsioneze capacitățile creatoare și să ofere un cîmp mai larg de manifestare talentelor autentice. În multe locuri se creează noi lăcașuri artistice, noi scene, prind viață noi ansambluri, pentru a nu mai vorbi de „festivalita" care cuprinde, mai cu seamă în lunile de vară, întreaga țară, cu manifestări de o diversitate debordantă — numeroase dintre ele subvenționate de stat, care însă a început să se preocupe cu mai multă grijă de nivelul lor calitativ, atrăgîndu-se pe bună dreptate atenția că este cu atît mai necesar să se depună eforturi serioase de inventivitate și să se manifeste o consecvență a muncii sistematice și competente cu cît ajutorul dat se acordă într-o perioadă plină de probleme spinoase.

În capitală, poate că știrea cea mai importantă este deschiderea, prevăzută pentru 19 octombrie 1980, a *Teatrului Muzical din Paris* de la Châtelet, vechea sală fiind fundamental renovată, așa ca să poată găzdui în condiții optime o mare varietate de manifestări în toate genurile muzical-coregrafice. În adevăr, *Teatrul Muzical din Paris* va fi o instituție pluri-disciplinară, deschisă artei lirice, concertelor, dansului clasic și contemporan ; el are drept scop ca, alături de Centrul Pompidou (Beaubourg), Marais, Théâtre de la Ville — să se constituie ca factor de primă însemnătate

Sviatoslav Richter, soția sa, cîntăreața Nina Dorliak și Pierrette Boille

Meslay : recital Claudio Arrau





al unui complex destinat să facă din inima Parisului un loc de confluență a artelor, la nivelul cuvenit prestigiului secular, în această privință, al capitalei franceze. Semnificativ este faptul că, pe lîngă preocuparea de a oferi publicului spectacole originale, anume create pentru a fi prezentate pe această scenă, teatrul își propune ca obiectiv să propage cele mai importante creații apărute în diverse centre franceze și internaționale. În conferința de presă care a avut loc la 9 iunie 1980, Jacques Chirac, primarul Parisului, arăta că „viața culturală a timpului nostru afirmă din ce în ce mai mult o grijă profundă pentru cunoașterea mutuală, dialog, schimburi. Dorind să fie în chip hotărît un lăcaș de găzduire, *Teatrul Muzical din Paris* urmărește țelul de a oferi publicului său operele cele mai semnificative și mai reușite ale universului muzical, liric și coregrafic. El vrea prin aceasta să răspundă unui imperativ de apărare și de promovare a culturii timpului nostru, punînd-o la îndemîna spectatorilor".

Să spicuim, deci, din programul stagiunii permanente a Teatrului Muzical din Paris, deschisă la 19 octombrie 1980 cu un concert al Orchestrei din Paris și al corului, aflate sub conducerea lui Daniel Barenboim : *Simfonia fantastică* de Hector Berlioz și *Te Deum* de Verdi. De la 4 noiembrie 1980 la 4 februarie 1981 — o serie de spectacole cu *Viața pariziană* de Jacques Offenbach, realizate în principal de Frantz Salieri. Orchestra concertelor Colonne, care va fi revitalizată de activitatea noului teatru, va asigura suportul stagiunii lirice, care include prezentarea operei *Louise* de Massenet (producție a teatrului din Nancy) a *Pescuitorilor de perle* de Bizet (producție a Teatrului din Bologna) și a unor opere mai rar cîntate de Massenet — *Cenușăreasa* (producție a Centrului național de arte din Ottawa) și *Cidul* (producție a Teatrului Muzical din Paris). Roland Petit, marele coregraf, care îndrumă acum baletul din Marsilia, va fi prezent cu un program Bizet *(Carmen* și *Arleziana)* precum și cu o nouă versiune a *Spărgătorului de nuci* de Ceaikovski. În fine, opera veche va fi onorată prin spectacolele cu *Ercole amante* de Pier Francesco Cavalli (producție a Operei din Lyon) și *Orlando furioso* de Vivaldi (producție a Teatrului filarmonic din Verona). Sfîrșitul primei stagiuni a Teatrului din Paris se va reîntoarce la tradițiile operetei franceze clasice cu *Marea ducesă de Gerolstein* de Offenbach (producție comună a teatrului *Capitole* din Toulouse și a Marelui teatru din Bordeaux) — în iunie 1981, după care vara va fi deschisă baletelor folclorice din R. P. Ungară, Mexic și Spania.

Să nu uităm însă să amintim și evenimentele vieții de concert pe care le va găzdui sala de la Châtelet, incluzînd de pildă recitaluri ale pianiștilor Arturo Benedetti Michelangeli (17 noiembrie 1980), Aldo Ciccolini (8 decembrie 1980), Alexis Weissenberg (2 februarie 1981) apariții ale orchestrelor din Salzburg (Mozarteum) și Glasgow (Scottish Chamber Orchestra) etc. În fine, o excelentă inițiativă este aceea de a găzdui în unele după amieze de luni manifestări muzicale durînd cam o oră și oferind tinerilor artiști posibilitatea de a se face cunoscuți, apărînd alături de un „monstru sacru" pe același afiș, de atractivitate, deci, asigurată. Să sperăm că într-un program atît de bogat și divers cum se anunță a fi cel al Teatrului Muzical de la Châtelet numele ansamblurilor și artiștilor români nu vor întîrzia nici ele să apară în viitor.

Revenind însă la spectacolele pariziene pe care le-am putut viziona în timpul vizitei mele, trebuie să arăt că *Nunta lui Figaro* de Mozart, programată de Opera din Paris în iulie 1980, cu prilejul închiderii a ceea ce va rămîne în istoria instituției cu denumirea de „perioada Rolf Liebermann", s-a situat la un nivel artistic care, cu cîțiva ani înainte, nu puteam concepe că va fi posibil de atins aici. Este un semn că, deși contestat de mulți și cunoscînd de-a lungul directoratului său episoade extrem de furtunoase, Liebermann și-a încheiat în plină glorie cei șapte ani cît a condus destinele primei scene lirice franceze ; avînd, ce e drept, la dispoziție mijloace materiale considerabile și superioare celor acordate premergătorilor săi, muzicianul elvețian — consacrat acum drept cel mai de seamă director de teatru muzical al timpului nostru — s-a dovedit un om de concepție și inițiativă, nefăcînd niciodată rabat la calitate și fiind capabil să antreneze în serviciul Operei din Paris forțele cele mai de seamă ale contemporaneității artistice. O ilustrare a acestui fapt îl constituie însuși afișul acestei *Nunți a lui Figaro,* reunind la pupitrul dirijoral pe Georg Solti, la cel regizoral pe Giorgio Strehler și avînd în distribuție nume ca Frederica von Stade, Lucia Popp, Gundula Janowitz, Gabriel Bacquier, Kurt Moll, José van Dan și Jane Berbié. Este foarte dificil de evocat intensitatea muzicală a clipei, menținută de la primul pînă la ultimul sunet al operei. S-a dovedit însă, mai presus de orice îndoială, că doar aportul unei atari echipe de prima mînă, condusă de aspirații artistice absolute, poate chezășui asemenea spectacole, prin care genul liric își trăiește de fapt în vremea noastră un reviriment general resimțit și pe care numai necunoscătorii îl pot confunda cu o pretinsă „criză a operei". Dimpotrivă, se constată în ultimii ani un apetit în plină creștere al publicului pentru teatrul muzical, înclinație care, ce e drept, așteaptă să fie întîmpinată de eforturi corespunzătoare îndreptate spre desțelenirea repertoriului clasic, spre găsirea de noi soluții regizorale (nu prin ciudățenii, ci printr-o valorificare maximă a virtuților partiturilor muzical-dramatice) și spre rafinarea continuă a prestației muzicale,

incluzînd culturalizarea, în ritm ameţitor, a posesorilor de voci frumoase.

Serbările muzicale din Touraine ediţia a XVII-a

Cu cîţiva ani în urmă, concertele de la hambarul din Meslay, celebru azi în întreaga lume pentru frumuseţea aparte a locului şi atmosfera unică de receptare a muzicii în ambianţa naturii primitoare, ceva în genul propagat şi visat de un Claude Debussy, — se desfăşurau, din cauza căldurilor caniculare, abia începînd de la orele zece seara înainte, iar pianiştilor (căci era atunci un festival închinat în întregime pianului) li se permitea să cînte numai în cămaşă, fără frac sau smoking — abatere destul de excepţională de la etichetă. De astă dată, a şaptesprezecea ediţie a acestor *Fêtes Musicales en Touraine* a avut loc în cadrul general al celei mai ploioase şi reci veri cunoscute în Franţa în ultimele decenii. Cu atît mai mult mi-a fost dat să admir disciplina şi consecvenţa iubitorilor credincioşi ai festivalului, care au fost prezenţi în număr mare la toate concertele — şi nu numai la cele ale „celebrităţilor", dovedind că o asemenea manifestare se afirmă nu doar prin calitatea (uneori variabilă) a prestaţiilor artistice, dar şi printr-un *climat*, prin calitatea atmosferei create de public, prin aviditatea de a primi frumosul muzical şi de a-şi manifesta recunoştinţa pentru cei ce-l oferă. Nu vreau să afirm prin aceasta că unele scăderi în alcătuirea programelor nu au fost observate. Este însă o calitate aparate a audienţei aceea de a şti să sprijine un festival şi în clipe poate mai puţin favorabile ; şi fără îndoială că serbările muzicale pe lîngă Tours îşi vor dovedi vitalitatea şi în anii ce vin, cînd unii dintre iniţiatorii şi promotorii entuziaşti ai acestei reuniuni muzicale prestigioase îşi vor fi găsit urmaşi destoinici. Să nu uităm că este încă greu resimţită dispariţia lui P. L. Le Chevallier, care se ocupa cu atîta sîrg şi pricepere de recrutarea artiştilor şi concepţia de ansamblu. Am simţit însă că stingerea unor forţe este, prin compensaţie, stimulatoare pentru energia rezervelor ce intră în joc şi că deci viitoarele ediţii vor cunoaşte fără îndoială revirimentul aşteptat.

Asemenea consideraţii, stîrnite de maxima exigenţă a criticului, nu ne pot face să uităm că am trăit totuşi de astă dată la Meslay clipe de elevaţie artistică deosebită. O necesitate a obiectivării ascultătorului în faţa filmului manifestării mă va face să punctez esenţialul din ceea ce am resimţit de-a lungul concertelor. Deci să începem cu :

Recital Oleg Kagan-Natalia Gutmann. Echipa instrumentiştilor sovietici prestigioşi pe care îi regăseam la puţin timp după ce dăduseră viaţă, la Bucureşti, primei audiţii a *Concertului pentru vioară, violoncel şi orchestră* de Anatol Vieru. Sînt soţ şi soţie şi fără îndoială se bucură să cînte împreună, deşi între ei există o diferenţă temperamentală şi desigur şi valorică. O prefer net pe Natalia Gutmann, o natură violoncelistică aparte, o vehemenţă puternic afirmată a arcuşului şi cu o angajare de mare vibraţie în actul interpretativ. A fost la largul ei în *Sonata pentru violoncel solo* de Paul Hindemith şi ne-a făcut să uităm o oarecare monotonie neoclasică a muzicii acestui apreciat compozitor, care poate fi înfăţişat cu şanse de convingere numai de o astfel de atitudine activă şi nu doar de o parcurgere semiindiferentă a paginilor lui. De partea lui, Oleg Kagan este ceva mai incolor şi comun în expresie, adesea ai impresia că nu ai putea spune ceva prea interesant despre felul lui de a cînta, care pare doar serios, solid şi atît. *Partita în mi major* de Bach ne face să tînjim după arderile enesco-menuhiene ; în schimb, alături de Natalia Gutmann izbuteşte să ne intereseze în *Bucolicele* pentru vioară şi violoncel de Witold Lutoslawski, operă mai de început a maestrului polonez, cu parfum folcloric reavăn şi scriitură instrumentală savuroasă. Cît priveşte *Sonata pentru vioară şi violoncel* de Maurice Ravel, sîntem recunoscători celor doi pentru înfăţişarea acestei lucrări într-adevăr foarte rar cîntate, însă o anumită agresivitate a atacului ni s-a părut pe alocuri cam neraveliană. În orice caz, un program îndrăzneţ, neacompaniat de pian şi reuşind să evite ariditatea.

Ansamblul orchestral din Paris este o formaţie de cameră ce ne aminteşte de alcătuirea şi scopurile artistice ale orchestrei noastre „Bucureşti", animată de Ion Voicu. Poate fi pentru că în fruntea ei se află tot un violonist, Jean-Pierre Wallez, care are mai presus de toate darul comunicării directe şi nesofisticate. N-aş putea spune însă că formaţia are ţelul unei execuţii purissime şi indiscutabile stilistic, iar versiunea oferită, a îndelungii *Serenade nr. 7 în re major, Haffner* (K.V. 250) de Mozart este destul de depărtată de idealul salzburgian. Wallez răspîndeşte însă în juru-i o vervă nonşalantă, o energie zîmbitoare care cîteodată pot ţine loc de severitate impecabilă. Mai ales că are marea şansă de a nu-şi vedea concertul compromis prin neprezentarea faimosului bariton Ruggero Raimondi, care bate recordurile de popularitate de cînd a apărut în filmul *Don Giovanni* al lui Joseph Losey, bucurîndu-se de prezenţa solistică a unei fermecătoare şi tinere mezzosoprane — Zehava Gal. Ea cîntă ariile lui Cherubino din *Nunta lui Figaro* de Mozart, iar publicul, care venise pentru Raimondi, are generozitatea să-şi dea seama că înlocuitoarea este de mare calitate şi o aclamă cu căldură. Cred că puţini au fost aceia care au plecat acasă supăraţi. Vedetele fac oricînd şi oriunde... *figuri*, lumea s-a cam obişnuit cu asta. Celălalt solist anunţat, clarinetistul francez Richard Vieille, este însă la datorie şi sclipeşte în *Introducere, temă şi variaţiuni* de Rossini, o lu-

crare de mare efect pe care o recomand și minunaților noștri virtuozi ai aceluiași instrument.

În prima duminică dimineață, asistăm în același decor la o demonstrație artistică și pedagogică a Florenciei Raizin, profesoară la *Paris Institute of Music*, cu ocazia celei de a zecea aniversări a acestei școli, pentru care personalitățile festivalului din Touraine au multă prietenie. Nu discutăm nivelul elevilor prezentați, dar ne exprimăm bucuria de a o reîntîlni aici pe Claire Bernard, cunoscuta violonistă laureată a premiului Enescu din 1964, care își dă concursul într-un *Trio* de Beethoven. Noblețe a sunetului, logică a frazării, iată calități pe care le regăsim cu aceeași satisfacție la această artistă, aflată printre acelea ce ne reamintesc oricînd de zilele concursurilor internaționale bucureștene.

Recital Claudio Arrau — iată, aș putea spune, evenimentul dominant al întregii ediții 1980 a festivalului din Touraine. Am surpriza să îmi reconsider părerea consolidată despre bătrînul mag al pianului, aflat dealtfel în plinătatea forțelor artistice la cei șaptezeci și șapte de ani cîți numără astăzi. Întotdeauna, interpretările lui Arrau mi s-au părut mai mult meticuloase decît inspirate, chiar atunci cînd masivitatea sonoră era de rigoare și — să o recunoaștem — era ideal realizată, ca la greu de uitatul *Concert nr. 2* de Brahms, cîntat alături de Silvestri la primul festival Enescu, din 1958. Dar uneori, anumiți *tempi* prea tărăgănați te puteau face să te gîndești la o oarecare pedanterie : nu pot să uit scandarea detaliată la maximum a frazei inițiale din *Sonata Waldstein* de Beethoven, înfățișată tot atunci, la București. Ei bine, astăzi Arrau a evoluat spre o reconfortantă naturalețe, lucru oarecum uimitor la un artist care și-a încheiat felul de a cînta în ani de mult trecuți în amintire. Are o mai mare fluență, pune parcă mai mult preț pe *farmec* și sonoritățile lui ce ni se păreau odinioară doar migălos studiate au astăzi și aerul prospețimii și al veșnicei „găsiri". In *Images* de Debussy, în *Jeux d'eaux à la Villa d'Este*, în chip fericit reunite în a doua parte a programului, șerpuirile acvatice au sclipiri de vis, poezia este de cea mai autentică obîrșie, născută iar nu făcută, puterea de sugerare a imaginilor prezentă la tot pasul. Chiar și în Beethoven *(op. 10 nr. 3 în re major* și *Appassionata)* strictețea construcției nu atentează la puterea de a emoționa.

Orchestra de cameră a Academiei de muzică din Budapesta dă două concerte, sub conducerea dirijorilor Albert Simon și Aviva Einhorn. Mi-au fost foarte dragi acești tineri, aflați probabil la primele lor contacte cu publicul internațional — dar locul lor ar fi fost fără îndoială într-o întîlnire muzicală tinerească și nu într-un festival „cu pretenții", pentru care nu aveau pregătirea necesară. A fost totuși un intermezzo simpatic din punct de vedere uman, dar nu mai puțin discutabil din punct de vedere artistic. S-a produs, poate, o neînțelegere : aici trebuia să vină una din excelentele orchestre de cameră *mature* ale Ungariei. Apreciem totuși virtuozitatea unui solist talentat, trompetisul Pal Petz, într-un atrăgător *Concerto* de J. N. Hummel. Și amintim singurul moment revelator al acestor concerte : marele clarinetist francez Michel Portal în *Concertul în la major* de Mozart.

Recital Sviatoslav Richter — și cu aceasta se încheie și festivalul. Toată lumea îl așteaptă cu sufletul la gură pe uriașul pianiștilor din timpul nostru, care cîntă poate astăzi mai puțin și este mai prețios la vedere decît totdeauna. Într-adevăr, Richter este dintre acele personaje a căror stare de spirit — adesea schimbătoare — pune întotdeauna ascultătorului probleme de adaptare psihologică în consecință, căci nu se înfățișează de două ori la fel, scăldat în același nimb emoțional. De astă dată, pare într-o dispoziție poetică pătrunzătoare și lasă deoparte izbucnirile pătimașe și cîntul pianistic „din rărunchi" cu care ne-a obișnuit alte ori. Lucrul este cu atît mai evident cu cît lucrările incluse în program — și îndeosebi *Sonata opus 31 nr. 2 în re minor* de Beethoven și *Fantezia în do major* de Schumann, *opus 17* — sînt din acelea ce stîrnesc furtuni sufletești cutremurătoare. Acum, Richter menajează cumva culmile, le rotunjește sub catifelarea estompată a sonorităților pianului japonez Yamaha, folosit cu predilecție în ultimii ani. Încordarea, pasiunea, apar tot timpul filtrate de o înțelepciune, de o știință a retragerilor cumpănite, care de altfel au însoțit permanent la Richter patetismul dăruirilor nețărmurite. Poate că acesta este, în fond, elementul cel mai atașant al personalității artistului : este în continuă și niciodată liniștită devenire, ca și marea care-și schimbă culorile și sufletul de la o zi la alta...

Festivalul de dans contemporan de la Chateauvallon

Am avut și marea satisfacție de a asista la întemeierea unui festival : cel de dans de la Chateauvallon. Lucrul este cu atît mai remarcabil, cu cît aici s-a creat totul de la început, se poate spune. În primul rînd, însuși locașul festivalului. La vreo cinci kilometri de portul Toulon — portul cel mai important al marinei militare franceze, după cum se știe — se află o comună numită Ollioules și pe teritoriul ei putem admira o splendidă pădure de pini, crescută pe un sol pietros, care ne amintește de ariditatea cea mai inspiratoare a lumii, cea a pămîntului grecesc. Simțind această apropiere, probabil, și doritoare să ofere populației

locale și valurilor de vizitatori ai sudului Franței un centru artistic de mare frumusețe, adaptat locului și atmosferei prin structura lui intimă, autoritățile locale au încredințat arhitectului și sculptorului de origine greacă Henri Komatis conceperea unui complex alcătuit dintr-un teatru în aer liber cu o capacitate de două mii de locuri, un teatru acoperit, două săli de expoziții, una de proiecții cinematografice, un restaurant etc. Totul a fost gata în 1977 și de atunci „centrul de întîlniri de la Chateauvallon" cunoaște o activitate fără odihnă, găzduind de-a lungul anului teatrul, muzica, marionetele, expoziții, conferințe, colocvii etc. Fără îndoială însă că locul este cu deosebire adecvat desfășurării dansului, prin acel sentiment al spațiului necuprins pe care îl sugerează, prin miresmele sudice ale aerului, prin sclipirile luminii mediteraneene, cu reflexe roșietice în înserările de vară. Teatrul în aer liber aduce cu amfiteatrele antice semănate în jurul mărilor sudice ale Europei și el a fost înzestrat cu aparatura adecvată pentru crearea fondurilor sonore cele mai rafinate, necesare înfloririi dansului — și în special dansului modern.

În preambulul programului de sală, organizatorii festivalului mulțumesc trupelor participante la această „primă aventură". Trebuie însă să spunem că a fost o aventură organizată cu mijloace abundente și care s-a bucurat din plin de sprijinul oficial. Am simțit acest lucru atunci cînd masa rotundă la care am asistat, intitulată „Situația dansului astăzi și semnificația sociologică a acestui extraordinar avînt", s-a bucurat de prezența lui Jacques Charpentier, directorul muzicii din Ministerul culturii și comunicării și a lui Igor Eisner, inspector general al dansului din același minister. De fapt, din discuții a reieșit însăși oportunitatea organizării festivalului, dat fiind că s-a adeverit că dansul contemporan este pe cale să devină o artă de masă și că în centrul preocupărilor s-au aflat tocmai modalitățile prin care se poate veni în întîmpinarea impulsului atît de puternic al tineretului de astăzi de a-și exterioriza trăirile sufletești prin mișcare, prin dans. În adevăr, aspectele organizatorice au fost pe primul plan — analizîndu-se nu atît natura dansului modern, cît ce se poate face pentru propagarea lui la un nivel cît mai înalt, pentru menținerea lui la sclipirea adevăratei arte.

De fapt, am avut o ilustrare a ceea ce se poate realiza prin ecoul în conștiințe artistice tinere a imboldului unor personalități conturate odată cu spectacolul *Ioana pe rug* (vezi foto pag. 68 sus) creat pe muzica oratoriului cu același nume al lui Arthur Honegger, de către grupul animat de Catherine și Georges Golovine. Dansatori și coregrafi de renume (Catherine a fost solistă a operelor din Nisa, Marsilia și a Baletului Clasic al Franței, Georges a fost solist la London's Ballet și a lucrat cu coregrafi contemporani celebri ca Lifar, Kranko, Massine etc.) — ei s-au dedicat în ultimii ani propagării baletului clasic și contemporan în regiunea Avignon. Grupul îndrumat de ei dă viață sîmburelui dramatic cuprins în muzica lui Honegger în stilul unui spectacol popular, în care muzica, declamația, dansul slujesc deopotrivă expresivității celei mai directe și mai simple. Mișcările sînt dezgolite de orice prețiozitate, inspirîndu-se în fond din curățenia sufletească a eroinei. Deși unii esteți rafinați ai coregrafiei actuale nu au fost destul de mulțumiți, am găsit că spectacolul are o anumită gingășie nepretențioasă, că indică o cale valabilă pentru cei ce doresc să se apropie de esența dansului modern, văzînd *sentimentul* dincolo de eleganță sau grație.

Cu totul altul era cazul spectacolului *Edgar Poe*, o operă-balet de Joseph Russillo, pe muzică de Patrice Sciortino. Coregraful se bucură de un mare prestigiu (de asemenea ca dansator, de altfel el deține rolul principal), s-a format la New York și apoi a lucrat un timp la Festivalul din Spoletto, fiind invitat de Gian Carlo Menotti. În 1973 își deschide o școală de dans, în cartierul Saint-Germain-des-Près și în 1976 este numit profesor de dans la Opera din Paris. Russillo și-a fondat cu timpul acest Teatru de Balet, cu care a evoluat și acum la Chateauvallon, un grup bine închegat care îi redă în chip deplin ideile originale în coregrafie. În spectacolul *Edgar Poe* (vezi foto pag. 68 jos) universul marelui fantast este sugerat „prin costume, lumi, gesturi, strigăte și muzică", întregul fiind dominat de o viziune de vis tragic în care personajele, fie ele întruchipate de un solist sau de un colectiv, tind a fi toate pătrunse de spiritul conductor al scriitorului. Este, fără îndoială, o cutezanță deosebită de a făuri un spectacol de mare amploare într-o unică atmosferă — de fapt — și, pe deasupra unor momente reușite, legate îndeosebi de arta de dansator al lui Russillo însuși, nu putem nega că am înregistrat unele lungimi sau o insuficientă elaborare, alteori o senzație de nefinit, reieșită probabil și din timpul insuficient avut la îndemînă de realizatori.

Am fost numai două zile la Chateauvallon, dar cel mai pozitiv lucru constatat aici a fost *spiritul de lucru* instaurat de la început în cercurile festivalului. Au mai fost prezente, în zilele următoare, multe alte companii de dans contemporan, se pare că totul a mers din ce în ce mai bine și este sigur că această inițiativă artistică de o mare noblețe și însemnătate își va afla un ecou sporit în anii ce vin.

Alfred HOFFMAN

Toamna varşoviană 80

Festivalul internaţional de muzică contemporană, care se ţine în toamna (luna septembrie) fiecărui an la Varşovia a ajuns în anul acesta la a 24-a ediţie a sa. Manifestare muzicală de mare prestigiu, el face cunoscute în fiecare an, adesea prin prime audiţii, creaţiile cele mai recente, cu precădere, desigur, ale compozitorilor polonezi, dar şi fără nici un fel de descriminare, ale tuturor celorlalte direcţii ale muzicii contemporane, din toate ţările lumii. Desigur, nu în mică măsură el a contribuit la dezvoltarea şi afirmarea pe plan internaţional a şcolii muzicale contemporane poloneze, care însumează azi nume de prestigiu şi de valoare ca : Witold Lutoslawski, Krzystof Penderecki, Mikolai Górecki, Tadeus Baird, Graźyna Bacewicz, Kazimierz Serocki, Wlodzimierz Kotoński, Augustyn Bloch, Boguslaw Schäffer şi alţii. Dar festivalul nu neglijează în acelaşi timp şi educarea publicului pentru muzica modernă prin referirea permanentă la compozitorii deveniţi azi „clasicii" acestei muzici. Bogatul caiet-program editat în fiecare an ne-o atestă, printr-o permanentă punere la zi a tuturor compoziţiilor cîntate de-a lungul ediţiilor precedente ; în acest index figurează absolut toate marile nume ale muzicii moderne : Schönberg, Strawinsky, Bartók, Alban Berg, Anton Webern, Szymanowski, Şostakovici, Britten. Dallapiccola, Messiaen, Honegger, Prokofiev, Martinu, Hindemith, Charles Ives, Janacek, Franck Martin, etc. — şi am putea spune că cu greu s-ar mai găsi lucrări ale acestor compozitori de seamă care să nu fi fost prezentate cel puţin o dată în cadrul acestui festival.

Desigur în festival există nu numai preocuparea de a face cunoscute lucrările muzicale, ci şi în paralel, aceea de a le prezenta în cele mai bune condiţii, cu interpreţi şi ansambluri de cea mai mare clasă, dintre care unele şi-au făcut un punct de glorie din preocuparea pentru muzica modernă contemporană. Dar caracteristica cea mai de seamă a festivalului este aceea că el rămîne totuşi, în primul rînd, orientat spre compoziţii, spre prezentarea lucrărilor, şi doar, în funcţie de aceasta, un festival al interpreţilor şi ansamblurilor de prestigiu. Un comitet de alegere a repertoriului, printre care figurează Augustyn Bloch, Zygmunt Krauze, Krysztof Meyer, Jósef Patkowski, (actualul preşedinte al Uniunii compozitorilor polonezi) Boguslaw Schäffer şi alţii au deplinul drept şi răspundere în alegerea pieselor atît poloneze cît şi străine care se prezintă în festival.

Anul acesta festivalul s-a desfăşurat între 19—28 septembrie. Ceea ce mi s-a părut că se desprinde şi se conturează cu destulă claritate în compoziţiile cele mai recente prezentate este orientarea pe care unii o numesc un „nou romantism", a cărui caracteristică ar fi o melodicitate mult mai închegată şi consecventă, o anumită claritate şi purificare a formelor şi factorilor ei (armonie, polifonie, ritmică), părăsirea unor experimente întrucîtva de laborator, care erau preponderente în muzica de acum 10—15 ani — dar toate acestea fără a abandona achiziţiile valoroase şi care constituiau trăsături importante, prin care muzica modernă contemporană îşi definea conturul său propriu.

Aceste trăsături au apărut chiar din lucrările poloneze prezentate în cadrul concertului de deschidere din seara zilei de 19 septembrie, de către valoroasa Orchestră Filarmonică Naţională poloneză sub conducerea autoritară şi entuziastă a dirijorului Tadeusz Strugala şi cu concursul unui violonist de mare clasă Konstanty Andrzej Kulka (în general trebuie să remarcăm nivelul profesional şi artistic al orchestrelor simfonice poloneze, valoarea şi priceperea dirijorilor, precum şi dăruirea, grija şi dragostea cu care se face interpretarea muzicii contemporane de către dirijori, solişti şi orchestre).

Revenind la lucrările cîntate în cadrul acestui prim concert, ele au fost : *Concertul de vioară* datorat unui valoros compozitor mai tînăr care se afirmă acum, *Zygmunt Krauze* (n. 1938), concert de dată recentă (scris în 1979—1980) şi piesa cu rezonanţe poetice şi programatice *Icarus* (scrisă în 1979, primă audiţie absolută în cadrul festivalului) datorată compozitoarei Graźyna Pstrokońska — Navratil (n. 1947). În concertul de vioară de Krauze, ales şi prezentat în premieră cu cîteva luni mai înainte, de către comisia şi orchestra festivalului Gulbenkian din Lisabona cred că se remarcă cu claritate acele trăsături „romantice" de care vorbeam : o prezentare iniţială orchestrală decantată armonic şi polifonic, apoi, în momentul în care apare vioara, ea se impune prin dezvăluirea permanentă şi clară a unei linii melodice uşor de sesizat şi urmărit. În cea de a doua piesă a concertului, *Icarus*, după un început prea laborios, în care compozitoarea nu reuşeşte să evite anumite repetări cam stîngace, desfăşurarea ulterioară capătă un suflu poetic care ne convinge şi ne captează.

Acelaşi concert de deschidere ar fi trebuit să cuprindă, conform unui plan iniţial, *Simfonia a II-a* (în primă audiţie absolută) a lui K. Penderecki. Nu cunoaştem motivele pentru care această piesă, aşteptată presupun cu mare nerăbdare, a fost înlocuită (ea va fi interpretată, după cum se ştie, în curînd, de către Zubin Mehta). În locul acestei lucrări am avut

ocazia să ascultăm o lucrare mai veche (din 1971) a unuia dintre corifeii muzicii actuale, György Ligeti : *Dublul concert pentru flaut și oboi.* Am putut astfel sesiza deplasarea de orientare, despre care vorbeam, a muzicii contemporane. În piesa lui Ligeti (poate impropriu numit concert, deoarece partidele solistice nu se impun prin probleme tehnice pregnante) compozitorul, cu știința sa cunoscută, știe să pună în relief o serie de caracteristici, în special de culoare a instrumentelor soliste, detașîndu-le de însești instrumentele similare din grupa orchestrală (lucru nu prea ușor de realizat). Dar piesa rămîne legată de un anumit pointilism și experimentare, proprii deceniului trecut.

A doua zi a festivalului (sîmbătă, 20 septembrie) a fost deosebit de bogată. Am asistat la nu mai puțin de patru manifestări (la ora 12, 17, 20 și 23) — ceea ce, trebuie să recunoaștem, nu e ușor. (De altfel, și alte zile au fost aproape la fel de bogate). Ziua a început cu un recital de excepție dat în sala modernă, cu o acustică minunată, a Conservatorului, de către Sviatoslav Richter. Un recital consacrat exclusiv lui Prokofiev. Să remarcăm prezența marelui pianist în nu mai puțin de 3 manifestări ale festivalului, în care el a fost punctul central de atracție, liantul și spiritul rector al manifestărilor respective, unul din elementele de mare strălucire ale festivalului varșovian de anul acesta. Sviatoslav Richter aduce un serviciu imens muzicii contemporane, el o servește cu aceeași dăruire, impetuozitate și măiestrie necontestată cu care servește muzica clasică și romantică o face cu o poezie și înțelegere, cu un simț al formelor și culorilor nemaiîntîlnite.

În recitalul Prokofiev el a dezvăluit latura mai puțin cunoscută a compozitorului, a evitat cele cîteva sonate foarte „pianistice", în favoarea *Sonatei în Do, op. 103* (1954), a insistat asupra prelucrărilor pianistice ale unor lucrări orchestrale (baletul *Cenușăreasa, Viziunile fugitive*) a scos la lumină piese mai puțin cunoscute. Richter apare cu același aer inspirat, nepămîntean, este în aceeași formă pianistică transcedentală și te pune în contactul nemijlocit cu creația, căci el nu reproduce ci re-creează : în fiecare moment și în fiecare piesă avem impresia că asistăm la un gînd însuși al celui care stă în fața pianului. El nu se sfiește să înceapă un recital cu o piesă de mare simplitate tehnică, dar pe care o frazează și o cizelează cu o artă unică, de neatins, pentru ca apoi să se dezlănțuie cu impetuozitatea cunoscută. El orchestrează în permanență, pianul său capătă culori, planuri sonore polifonice proprii orchestrei. Un recital de neuitat, care, el singur, a fost de o valoare neprețuită. De neuitat mai ales miniaturile.

În afară de Richter și grupul sovietic, în festivalul de anul acesta s-a făcut remarcată prezența interpreților și a muzicii engleze (prin : „The London Sinfonietta" dirijată de Ronald Zollman — concerte prezentate în asociație cu British Council) precum și a orchestrei olandeze Het-Residentie condusă de Ernest Bour.

În concertul după-amiezei din 20, The London Sinfonietta, un ansamblu orchestral de cameră de aproximativ 17 instrumentiști a prezentat doi autori englezi : John Casken (n. 1949) și Peter Maxwell Davies (n. 1934), o piesă de Jannis Xenakis : Phlegra (1975) pentru 11 instrumentiști și suita lui Igor Strawinsky devenită azi o piesă „clasică" a muzicii moderne, „Istoria soldatului" (1920) pentru 7 instrumentiști (clarinet, fagot, trompetă, trombon, percuție, vioară solo și contrabas solo). Dirijorul Ronald Zollman (n. 1950, studii la Bruxelles, elev al lui Igor Markevitch) posedă o tehnică dirijorală precisă și o familiarizare deplină cu muzica modernă, iar ansamblul londonez este, desigur, remarcabil.

Seara am asistat la concertul unei alte orchestre poloneze de mare clasă, Filarmonica din Cracovia (și corul ei) sub conducerea lui Jerzy Katlewicz, care au prezentat trei lucrări poloneze datorate compozitorilor Krystina Muszumanska-Nazar, *Rapsodia II* (1980) pentru orchestră mare, Wojciech Kilar, o lucrare pentru bariton, cor și orchestră și Henryk Mikolay Górecki (n. 1933) lucrarea *Beatus Vir* (1979) pentru bariton, cor și orchestră. Mai ales ultima lucrare pune în evidență din nou trăsăturile noilor tendințe ale muzicii contemporane, o anumită limpezire, revenire la armonii consonante, expuneri insistente, o linie melodică largă, creșteri de o mare frumusețe.

Tîrziu noaptea (ora 23) un concert de muzică de cameră cu experimente electronice, unele desigur interesante (muzica electronică a fost de altfel și ea prezentă, cum e și firesc, în mai multe manifestări ale acestui festival).

În ziua de 21, la ora 12, din nou un concert al ansamblului „The London Sinfonietta" care, sub conducerea dirijorului său permanent R. Zollman a prezentat trei compozitori britanici : Robin Holloway, Nigel Osborne și Michael Finnisry, precum și o lucrare pentru ansamblu de cameră și soprană a lui Augustyn Bloch, *Carmen biblicum,* sub conducerea însăși a autorului. Partea vocală a fost susținută de Halina Lukomska, o soprană remarcabilă, de mult cunoscută publicului festivalului.

După amiaza zilei de 21 ne-a oferit plăcuta ocazie de a auzi în același concert pe excepționalul organist vest-german Gerd Zacher precum și un ansamblu vocal britanic de 4 soliști cu mixaj electronic, „Electronic Phoenix", cu adevărat senzațional (concert difuzat simultan de postul de radio polonez și televiziunea în culori). Piesa cu care a debutat concertul, Mauricio Kagel (n. 1931) : *Phantasie für Orgel, mit Obbligati* (1967 ; „Obbligati" fiind un mixaj electronic, foarte abil aliat cu contribuția orgii) are o măreție și produce un

șoc de uluire, datorat confruntării dintre două organisme „cosmice" cum sînt orga și mixajul electronic, dar e tributară aceluiași stil al deceniilor trecute, în care nu lipsesc azi și glume desuete, ca aceea de la sfîrșitul lucrării, în care solistul lasă locul ajutorului său la orgă, trece în spatele instrumentului, își descalță pantofii și părăsește în vîrful picioarelor scena. Tot Gerd Zacher ne-a dat însă, la sfîrșitul concertului, dificila și ampla piesă pentru orgă a lui Arnold Schönberg : *Variațiuni pe un recitativ, op. 40* (1941) în care și-a dezvăluit întreaga sa gamă de posibilități.

Înainte de a auzi întregul grup (quartet) vocal „Electronic Phoenix" am putut asculta mai întîi pe mezzo-soprana Linda Hirst din acest grup, în *Aria* (1958) de John Cage. Lucrarea cunoscutului compozitor american, scrisă pentru voce solo, este într-adevăr la înălțimea renumelui autorului ei. Piesa este un amestec parodic de ticuri ale cîntului desuet de operă, cînd al sopranelor de coloratură, cînd al cîntului „dramatic-pasional" al mezzo-sopranelor, de diverse colaje din toate genurile, întretăiate copios de fel de fel de consoane, o orchestrație suprarealistă de siflante, aspirante, africante, guturale, labiale, explozive... care întrerup permanent „arioso-ul". Linda Hirst, cu calitățile ei vocale și muzicale remarcabile, cu humorul „pince-sans-rire", cu justețea absolută de intonație a fost interpreta ideală a lucrării, realizînd un mare succes al concertului. Calitățile protagonistei sînt însă aceleași la întregul grup vocal „Electronic Phoenix" și ele s-au remarcat din plin și în piesa autorului englez Roger Marsh (n. 1949) : „Not a soul but ourselves..." (1977) pe texte din *Finnegans Wake* de James Joyce. Am admirat aici precizia de intonație a grupului, calitățile vocale și muzicale ale fiecărui solist, realizarea ansamblului, precum și participarea mixajului electronic, reglat cu multă pricepere, din sală, de către realizatorul său. În programul concertului a fost inclusă și prima audiție a lucrării lui Penderecki — *Capriccio per tuba* (Scherzo alla polacca), o reușită parodie pe capete de teme banale, cu toate virtuozitățile posibile și imposibile ale tubei (fără acompaniament).

Seara, primul concert al Orchestrei olandeze „Het Residentie", sub conducerea lui Ernest Bour, a prezentat două piese ale compozitorilor olandezi : Peter Jan Wagemans — *Alla marcia, op. 11* (1977) pentru solo de tubă și 12 instrumente și Otto Ketting — *Simfonia pentru 4 Saxofoane și orchestră* (1977—1978) precum și doi autori polonezi : Eugeniusz Knapik — *La flûte de jade* (1973) pentru solo de sopran și orchestră, pe versuri de poeți chinezi, și a unuia din veteranii muzicii moderne poloneze, Andrzej Dobrowolski, *Passacaglia pentru orchestră, nr. 5* (1978—1979) în primă audiție.

Piesa lui Wagemans pentru tuba solo și 12 instrumente a avut probabil de suportat concurența cu strălucita piesă a lui Penderecki și a apărut nu îndestul de variată și atractivă. Plăcută (de altfel bucurîndu-se de succes de public) și abil lucrată a fost lucrarea *La flûte de jade. Passacaglia* lui Dobrowolski este desigur o lucrare impunătoare, dar poate întrucîtva tributară unei perioade mai vechi a muzicii moderne. În ceea ce privește *Simfonia* cunoscutului compozitor olandez Otto Ketting (n. 1935) ea este o lucrare de un incontestabil elan vital și ritmic, cu un exces de sonorități de alămuri care îi dau o anumită monotonie, dar care reușește să cucerească auditoriul, chiar dacă o face cu mijloace cam brutale.

Al doilea concert al orchestrei „Het Residentie", o seară mai tîrziu, a cuprins exclusiv lucrări de compozitori olandezi — printre care am remarcat lucrarea lui Theo Loevendie (n. 1930) *Șase poeme populare turcești* — cîntate excelent de către cunoscuta soprană Dorothy Dorow. În încheierea concertului, o simfonie a unuia dintre întemeietorii școlii olandeze moderne de compoziție, Matthis Vermeulen (1888—1967), *Simfonia nr. 4 „Les Victoires"* (1940—1941), desigur astăzi mai mult de interes documentar.

În aceeași seară, la orele 23, reîntîlnire cu simpaticul grup vocal britanic „Electronic Phoenix", care ne-a prezentat cu același mare succes, alte două lucrări britanice de David Bedford și William Broocks. În același concert, percuționistul american Donald Knaack, cu o compoziție proprie pentru percuție și bandă pentru film și o ingenioasă lucrare a lui Yannis Xenakis, *Psappha* (1976), ne-a apărut mai puțin convingător.

Marți 23, după-amiază, un concert de muzică de cameră al formației sovietice și al cărui principal punct de atracție a fost prezența permanentă a lui Sviatoslav Richter. El a realizat mai întîi partea pianului într-o sonată pentru violă și pian de Dmitri Șostakovici (un opus tîrziu, 177, din penultimul an, 1975, al vieții autorului). Apoi a acompaniat cu o măiestrie nespusă cunoscutul ciclu de lieduri *Le muézzin passionné* (1918) al compozitorului polonez, devenit un clasic, Karol Szymanowski (1882—1937) cîntate cu mult farmec de către soprana Galina Pisarenko. În sfîrșit, Richter a fost solistul unui *Concertino* de Leos Janacek, pentru pian și 6 instrumente.

O seară mai tîrziu, Richter apărea, împreună cu o formație condusă de Yuri Nicolayevsky ca solist al concertelor de Paul Hindemith — *Kammermusik nr. 2 (Concertul de pian)* op. 36 nr. 1 și Alban Berg, *Concertul de cameră pentru pian, vioară și 13 suflători*, iar celălalt solist al Concertului de Alban Berg, excelentul violonist Oleg Kagan susținea și partea solistică a celui de-al 3-lea concert pentru vioară al compozitorului sovietic Alfred Schnitke. Dacă în concertul de Hindemith, cu toată

măiestria lui Richter, muzica, azi, ne pare de o motorică aspră și cam seacă, dificilul și minunatul concert de A. Berg ne-a apărut, în interpretarea celor doi artiști, de o mare frumusețe. Bogăția de paletă a lui Richter, adînca înțelegere a acestei muzici, înțelegerea deosebită realizată între cei doi soliști în partea ultimă a fost una din culmile realizărilor acestui festival. Ca unul ce am dirijat în mai multe rînduri acest concert, îmi dau seama de dificultățile pe care le-a întîmpinat ansamblul și de mulțimea repetițiilor necesare realizării, dar cred că în general ansamblului condus de Nikolayevsky i-au lipsit unele calități de culoare și mai ales de dozaj.

Revenind la concertele din 23, seara a avut loc o altă manifestare proeminentă a festivalului (căreia i s-a și dat onoarea cuvenită, printr-o retransmisie TV), concertul valoroasei formații de orchestră de cameră, condusă de Jerzy Maksimiuk, pe care cu cîteva luni înainte am avut ocazia să o auzim în România. Au fost executate lucrări de Sikorski, Bujarski, Szalonek și *Apollon Musagète*, suita pentru orchestră de coarde a baletului de Igor Strawinsky. Orchestra de cameră poloneză are calități artistice remarcabile și un dirijor avîntat și dăruit. În *Concertul pentru vioară* de Bujarski solistă a fost cunoscuta violonistă poloneză Wanda Wilkomirska. Seara s-a încheiat în mod festiv cu prima audiție a *Concertului pentru oboi, harpă și 11 instrumente* de Witold Lutoslawski (primă audiție absolută) condus de autor, soliști fiind Heinz Holliger (oboi) și Ursula Holliger (harpă), ambii din R.F.G. A fost un prilej pentru publicul festivalului de a aplauda și sărbători pe compozitorul care se bucură azi de o imensă considerație, pe unul din fondatorii festivalului varșovian și pionier neobosit al muzicii moderne.

Seara tîrziu, la Academia de muzică, un concert de cameră cu o idee interesantă : juriul festivalului a comandat la mai mulți compozitori să scrie cîte un dans scurt, pentru un ansamblu de cameră anumit. Au răspuns 30 de compozitori din diferite țări.

Culminația festivalului a fost dată de posibilitatea de a auzi, în marea sală a teatrului de Operă din Varșovia, opera *Moise și Aaron* de Arnold Schönberg, în ziua de 25 septembrie. Lucrarea este, fără îndoială, alături de *Wozzek* și *Lulu* ale lui Alban Berg, de *Castelul lui Barbă-Albastră* al lui Bartók, de *Oedip*-ul lui Enescu, una din culmile de creație ale genului dramtic al muzicii primei părți a secolului XX. Scrisă de autor între 1929—1932, pe un libret propriu, după texte din biblie, ea a rămas neterminată, compozitorul încheind muzical lucrarea odată cu sfîrșitul actului al II-lea. Totuși el a avut intenția de a continua, dovadă existența completă a libretului scris pentru actul al III-lea. Dar bogăția muzicii, densitatea ei, este atît de mare, încît te întrebi dacă spiritul ascultătorului ar mai putea rezista la desfășurarea încă a unui act. Concepută de autor în spiritul unui imens oratoriu scenic, cu o participare a corului aproape permanentă, scrisă într-o rigoare serială deplină, cu două roluri de o extremă dificultate (Moise și Aaron, dintre care primul o continuă declamație patetică legată strict de muzică) — lucrarea pune înscenării dificultăți aproape de nerezolvat. De aceea, încă și azi, după ce succesul operei a fost pe deplin atestat, puține sînt teatrele de operă din lume (Zürich 1957, Londra 1965, Boston 1966, Düsseldorf 1968) care au îndrăznit să o monteze, după pregătiri muzicale și scenice îndelungate, care s-au întins adesea pe un spațiu de timp de aproape doi ani.

Pentru a face posibilă vizionarea acestui spectacol la Varșovia, s-a apelat la Opera din Düsseldorf-Dorthmund (R.F.G.) care s-a deplasat cu un personal de aproximativ 400 de oameni (orchestra 120, cor idem, balet, soliști, dirijor și director de scenă, etc.). În marea sală cu cca. 1 800 de locuri a Operei din Varșovia, construită de cîțiva ani, cu o acustică perfectă, cu un public avizat care a umplut sala pînă la ultimul loc, spectacolul minuțios pregătit produce o impresie copleșitoare, care se amplifică pe măsură ce se desfășoară acțiunea dramatică și atinge o culme de neînchipuit în vestita scenă a dansului și orgiei din jurul vițelului de aur. Fără îndoială, este de discutat dacă soluția de mise-en-scène, aproape oratorială, sau încheierea cu moartea lui Aaron la sfîrșitul actului al II-lea (neprevăzută astfel de autor), sînt soluțiile cele mai bune, dar realizarea dirijată cu autoritate de către directorul muzical general al Operei din Düsseldorf, Günther Wich impune prin seriozitatea și minuțiozitatea pregătirii, prin seriozitatea problematicii, prin îndrăzneala (și reușita) unei atari întreprinderi.

Am părăsit Varșovia cu regretul de a nu fi putut asista și la ultimele trei zile ale festivalului. Și mai ales cu o amărăciune : lipsa totală a muzicii românești — atît în creație cît și în interpretare — din cadrul acestui festival atît de prestigios.

Constantin BUGEANU

Bayreuth 1980

Festivalul internațional al tineretului de la Bayreuth, a împlinit vara aceasta 30 de ani de existență : a fost în același timp și un nou act de naștere pentru un centru cultural internațional, permanent deschis artiștilor din întreaga lume. Întîlnirile inițiate și conduse de Herbert Barth în colaborare cu Grete Barth — personalități artistice de mare valoare, stau sub semnul Festivalului Wagner. Interesantă este experiența de permanentă confruntare cu destinul prezent și viitor al artei. Întîlnirea celor două festivaluri demonstrează tocmai necesitatea de a vedea dincolo de actul simplu de armonizare a artei în mediul înconjurător, spre înțelegerea unui mare și real proiect al fondului spiritual al umanității.

Programul prezentat de muzicienii veniți de pretutindeni a demonstrat încă o dată bogăția și temeinica pregătire a celor care dau viață nobilelor idealuri de împlinire artistică. Concertul de deschidere a fost inaugurat cu succes de orchestra de cameră „Dinu Lipatti" a Conservatorului din Cluj-Napoca sub conducerea lui Casiu Barbu cu piesa pentru orchestră de coarde *Codex Caioni* de Doru Popovici, cunoscută deja din mai multe ediții anterioare. *Codex Caioni* a devenit leit-motivul festivalului, impresionînd prin bogăția melodică, ingeniozitatea țesăturii polifonice și armonice.

Au fost prezente de asemenea ansambluri camerale ale conservatoarelor din Praga (Valerius Otto — sec. XVII), Norvegia *(Trio* de Trygve Madsen), Sofia *(Cvintet de alămuri* de M. Goleminov), Paris (ansamblul vocal G. Boulanger) Budapesta *(Cvartet de alămuri* de W. Ramsöe), Varșovia (Lucrări de K. Penderecki și W. Lutoslawski). Interesante au fost de asemenea turneele efectuate de aceste ansambluri în Franconia Superioară.

La concertul de închidere am ascultat o bună tălmăcire a unei piese pentru orchestră de coarde de G. Bacewicz — dirijor Cristian Mandeal, *Concertul pentru flaut și orchestră* de J. Ibert — solistă D. Frossard și o *Missă* de Mozart.

Visul pe care Wagner l-a avut a devenit aevea, renăscînd în fiecare an, rod al străduniei unei echipe din cei mai valoroși artiști ai lumii. Wieland și Wolfgang Wagner au deschis o nouă eră în istoria Bayreuth-ului, revoluționînd imaginea fantastică a lumilor wagneriene.

Ascultînd parcă de vorbele lui B. Shaw, care definea tetralogia Nibelungilor ca „O dramă a zilelor noastre și nu a timpurilor îndepărtate". Patrick Chéreau a înfruntat cu mult curaj publicul mergînd mult mai departe decît predecesorii săi. Dacă la început a fost neînțeleasă concepția sa, acum s-a transformat într-un măreț succes. Fiicele Rinului alunecau prin aburii ce lăsau să apară uriașul cilindru al unui baraj imaginar, simbol îngroșat al inelului ; acesta este prezent în toată tetralogia, fie ocupînd spațiul imens al scenei, fie ascuns, obsedant, motivul declanșator al dramei. Wotan, puterea absolută a Walhalei ni se înfățișează la început cu banda neagră acoperindu-i ochiul — neputința de a desluși adevărul. Walhala însăși este simbolizată pe o sferă uriașă învîrtindu-se necontenit și amintind de timpul ce și-a pierdut eternitatea. Lumea mitologică se destramă sub ochii noștri, dezgolindu-se de puterea magică ce-o aureola. Curajul lui Chéreau este de a grăbi această destrămare. Încă din Aurul Rinului presimțim Amurgul Zeilor. Mersul implacabil al întîmplărilor nu mărește tragicul, ci introduce imanența ce dizolvă dimensiunea mitologicului într-o banală aventură posibilă oricînd și oriunde.

S-au remarcat Donald McIntyre în rolul lui Wotan, Jannine Altmeyer în Sieglinde și Heinz Zecnik premiat de Wolfgang Wagner pentru a 120-a excepțională interpretare a lui Mime. Ultima reprezentare a Tetralogiei în versiunea realizată sub îndrumarea lui P. Boulez, P. Chéreau, R. Peduzzi și J. Schmidt a devenit astfel un succes absolut cîștigînd dreptul de a intra în patrimoniul de aur al festivalului.

În *Olandezul Zburător* au impresionat decorurile lui P. Sykora punerea în scenă realizată de H. Kupfer și partitura dirijată de D. R. Davies. A fost creat un spectacol de reală valoare înălțînd opera timpurie wagneriană pe culmi încă neajunse. Deosebită a fost prezența Lisbeth-ei Balslev — o Senta plină de sensibilitate și a lui S. Estes — Olandezul, cu vocea puternică și expresivă.

Timpul și spațiul în *Parsifal* se întrepătrund sub magia muzicii. Graalul devine simbolul unei aure sonore concentrate și difuze în același timp, deschizîndu-se și apoi treptat reînchizîndu-se într-un spațiu neatins, infinit, originar. Horst Stein, Wolfgang Wagner, R. Heinrich, S. Jerusalem (Parsifal) și H. Sotin (Gurnemang) au realizat un spectacol de calitate, punînd în valoare virtuțile partiturii.

Festivalul de la Bayreuth dezvăluie în permanență noi drumuri spre desăvîrșirea artistică, căutînd astfel cea mai fericită unire a artelor, simbolul dorinței nestinse a lui Wagner de a descoperi strălucitorul Graal.

Violeta DINESCU LUCACI

Secvențe bayreuthiene

Șapte tiluri în 1980 pe afișul Bayreuth-ului : *Tetralogia, Olandezul, Parsifal* și toate montările cunoscute din ultimii ani, *(Parsifalul* lui Wolfgang Wagner, *Olandezul* lui H. Kupfers, *Lohengrinul* lui Götz Friedrich și celebra versiune Boulez-Chéreau a Tetralogiei).

Cea mai chemătoare versiune sub raportul distribuției — *Lohengrinul* dirijat de Voldemar Nelson, unind o strălucită echipă de cîntăreți — Siegried Jerusalem (Lohengrin), Hans Sotin (Regele), Karan Armstrong (Elsa), Leif Roar (Telramund), Elisabeth Connell (Ortrud).

Excepționali în *Olandezul zburător,* Matti Salonien (Daland) și Lisbeth Balslev (Santa).

Citadela wagneriană a trăit o lună sub soarele celor 7 montări reluate seară de seară, în cîteva cicluri. Și chiar fără noutăți, Bayreuth-ul a fost „asediat" de mii de muzicieni și iubitori de artă din toate colțurile lumii, veniți să soarbă puteri în templul artistic durat de compozitor.

Momentul cel mai captivant în serialul 1980 a rămas *Tetralogia* căci fără îndoială supremul act de curaj în centenara istorie a Bayreuth-ului a fost acela de a-i da bagheta lui Pierre Boulez și de a-i oferi lui Patrice Chéreau libertatea de a redimensiona *Inelul Niebelungilor.*

1980 a închis șiragul celor 5 ani în care Festivalul wagnerian a fost dominat de spectacolele *Ringului,* în strania viziune a celor doi francezi... De 5 ani, serile Tetralogiei (scenografia este semnată de Richard Peduzzi, costumele lui Jacques Schmidt, conducerea corului aparține lui Norbert Balatch) nasc cele mai diverse reacții în sală, în presa lumii, dar, fără îndoială, pe măsura derulării spectacolelor, ele impun oricărui spirit deschis, prin originalitate, forță expresivă, autenticitate.

De la zguduitoarea pedală pe acordul de mi bemol major, pînă la apocalipticele flăcări ce distrug Walhala, *Ringul* wagnerian se dorește a fi în concepția Boulez-Chéreau un vibrant manifest împotriva puterii bazată pe silnicie, un înaripant imn închinat dragostei, libertății.

De la ridicarea cortinei, în *Aurul Rinului,* din momentul în care Alberich și Fiicele Rinului își deapănă cîntul în jurul unui baraj de hidrocentrală pînă la Amurgul zeilor cînd corul apare înarmat cu puști, Wotan este îmbrăcat în frac, iar casele de pe malul Rinului arată ca în urmă cu cîteva decenii, totul șochează.

Dar, dincolo de inconsecvența colajului, de primitivitatea unor scene, de accentele pseudofreudiene, de sublinieri naturaliste, de melanjuri stilistice, de neglijențe în planul asigurării unei unități ideatice, simți peste tot dorința echipei de realizatori de a spune un cuvînt nou, profund, de a evidenția mesajul wagnerian.

„Teribilismele" lui Chéreau răsplătit, în aceeași măsură, prin ropotele de aplauze ale unei jumătăți de sală și fluierăturile celeilalte jumătăți, (timp de o oră, după fiecare spectacol) trebuie privite cu puțin umor, dar cu sufletul unui om deschis spre noi orizonturi, dornic să asculte cuvinte noi și în planul artei interpretative.

Peste tot în discursul muzical (chiar dacă bagheta lui Boulez mai lasă frazele nerotunjite, tensiuni nevalorificate), lumea wagneriană e fundamental descoperită, sonoritățile farmecă ore, ore în șir.

În seculara istorie a montărilor wagneriene de la Hans Richter la Georg Szolti, Boulez și Chéreau au semnat o versiune de un unic pitoresc care ne-a demonstrat că, de peste un secol, Bayreuth-ul trăiește pentru muzică, împrospătîndu-și mereu puterile la izvoarele muzicii, astfel încît, pe bună dreptate, Wolfgang Wagner putea spune în urmă cu ani : „Țelul activității mele îl văd în asumarea curajului, în asumarea hotărîrii de a determina la Bayreuth noi impulsuri creatoare".

În 1981 nu vom mai găsi Tetralogia pe afișul Bayreuth-ului.

Boulez și Chéreau nu vor mai fi în preajma vilei Wahnfried.

Cine vor fi cei care vor duce mai departe strălucita și controversata versiune a *Niebelungului ?*

Cine va reuși să aducă asupra celorlalte capodopere wagneriene luminile contemporaneității, să adeverească profesia de credință a lui Wieland Wagner „...este cu mult mai bine chiar cu riscul de a displace să se creeze o stare de spirit stimulatoare..." ?

Am certitudinea că se vor găsi curînd asemenea personalități.

Mă gîndeam la ele ascultînd într-una din seri în Teatrul Baroc al orașului (cred că cel mai frumos teatru european integral păstrat de 4 secole !) o parodie la Tannhäuser (de Johan Nestory) prezentată de colectivul Operei de cameră din Viena.

Dacă în timpul sărbătorii wagneriene, în orașul care-l venerează pe compozitor, poate fi atît de puternic aplaudată o parodie necruțătoare cu exagerările „zeului", cultura wagneriană are forța necesară pentru a găsi și viitorii ei reformatori.

Paralel cu Festivalul din Teatrul construit de Wagner, Bayreuth-ul, străvechiul centru al culturii wagneriene, lăcașul centenar al impunătoarelor festivaluri muzicale internaționale, găzduiește de trei decenii cea mai de seamă reuniune muzicală internațională dedicată tinerei generații.

Prin strădaniile unor organizatori de talent, *Herbert* și *Grette Barth,* de treizeci de ani la Bayreuth, se adună, an de an, tineri din toate colțurile lumii, omagiind, în numele marilor

idei ale artei wagneriene, muzica, prietenia, colaborarea.

Într-un remarcabil ansamblu simfonic (care susţine timp de cîteva săptămîni seriale de concerte la Bayreuth şi în oraşele din împrejurimi, formaţie constituită an de an în proporţie de 40 la sută din tinerii instrumentişti, studenţi ai Conservatoarelor din ţara noastră, în clase de perfecţionare interpretativă, de muzică de cameră, (printre îndrumători s-au numărat în acest an profesorii Gh. Muşat şi Florentin Mihăescu de la Conservatorul „Gh. Dima" din Cluj-Napoca), tinerii îşi însuşesc partituri din marile comori artistice ale umanităţii, participă la schimburi de opinii, pregătesc seriale concertistice.

Anul acesta *Reuniunea de tineret* de la Bayreuth a sărbătorit trei decenii de existenţă, decenii marcate, an de an, de reale evenimente artistice. Cîteva momente din cronica acestor ani :

La 26 august 1950, *Reuniunea* se deschidea sub preşedenţia lui Sibelius. În 1952 participau 300 de tineri din întreaga lume. Printre îndrumători : Fritz Büchtger, Karl Freund, Karl Gerbert. Printre membrii Comitetului de onoare — Karajan, Kleiberth, Knappertsbusch, Wieland şi Wolfgang Wagner. În 1953, Hermann Scherchen conduce un seminar de dirijat în care au fost dezbătute cîteva probleme ale interpretării artei contemporane. În 1954, cursurile *Reuniunii* sînt conduse de Yvonne Loriod, Ilona Steingruber, Karl Freund, Gustav Scheck.

În 1957 este organizată, cu prilejul *Reuniunii*, Expoziţia artelor figurative cu lucrări de Anlauf, Bär, Barth, Fuchs, Reach, Zadkine, Lindberg şi un Lectorat al autorilor contemporani — reunind 7 scriitori : Bleisch, Dohm, Fuchs, Gregor-Dellin, Kirsch, Leygraf şi Seeliger. În 1958 este iniţiat un seminar „Wagner".

În 1959 se pun bazele Orchestrei de tineret dirijate de Rudolf Matz. Evenimentul anului 1962 : Concertul spectacol cu *Regele David* de Honegger. Printre ansamblurile ce sosesc la Bayreuth în 1964 : Studioul de dans contemporan din Zagreb. Conferenţiari la discuţiile despre Wagner organizate în 1965 : Wieland Wagner, Kurt Blaukopf, Pavel Eckstein, K. N. Wörner. De un deosebit succes se bucură conferinţa pe care o ţine Ernst Bloch în 1966 despre *Tristan şi Isolda*. În 1968, Pierre Boulez iniţiază un serial de concerte cu lucrări de Webern, Stravinski, Bartók.

Printre tinerii cărturari ce sosesc la Bayreuth în 1971 : Berit-Bergström (Suedia), Ana Blandiana (România), Agnes de Graaf (Olanda), Mona Lyngar (Norvegia), Adriana Skunca (Jugoslavia). Teme abordate în 1972 în Simpozionul „Wagner — contemporanul nostru" : *Wagner în muzicologia secolului 19* (Carl Dahlhans), *Drama muzicală în zilele noastre* (Wolfgang Fortner), *Contactul lui Wagner cu ideile socialiste* (Martin Gregor-Dellin). Printre profesorii cursurilor de interpretare din 1978 : Paul Staicu. În 1979, 220 de tineri participanţi la cursurile din acel an interpretează *Simfonia a II-a* de Bruckner şi *Recviemul* lui Brahms.

Tineri din zeci de ţări ale lumii, din Danemarca şi Australia, din Polonia şi S.U.A. au marcat în 1980 aniversarea celor 3 decenii pregătind concerte de ţinută. Ca şi în ceilalţi ani, instrumentiştii români deţineau un loc de frunte. 69 de tineri din Bucureşti, Iaşi, Cluj-Napoca, Oradea, Tg. Mureş (din Tg. Mureş a participat Cristian Mandeal, înzestratul tînăr dirijor, care a activat de altfel, în anul acesta, la Bayreuth ca asistent al şefului de orchestră) au demonstrat la repetiţii, în concerte, în colocviile muzicale, desăvîrşita formă a şcolii interpretative româneşti.

În acelaşi timp, diverse ansambluri româneşti constituite din tineri participanţi, (Orchestra de cameră „Dinu Lipatti", Cvintetul de suflători al Conservatorului din Iaşi, corul de cameră şi cvartetul Conservatorului clujean), au prezentat concerte de ecou, în săli în care-şi mai dădeau anul acesta concursul diferite formaţii ale Conservatoarelor din Paris, Praga, Sofia, Brno, Wroclaw.

Prezenţa tinerilor români la *Reuniunea* jubiliară de la Bayreuth a fost din nou o demonstraţie a înaltelor idealuri ale şcolii, ale culturii muzicale româneşti.

Iosif SAVA

Jurnalul Cosimei Wagner

Wagner face parte din acei oameni despre care s-a scris şi s-a vorbit mult. Se pare că în 1900, adică 17 ani după moartea lui, bibliografia poseda deja zece mii de referinţe, de cărţi sau articole. De atunci ritmul nu a slăbit. Ele se referă mai cu seamă la opera sa, mai mult la personajul în sine, deseori caricaturizat ca un geniu rău, un semi monstru etc. Wagner însă a dispreţuit aceste biografii şi îl înţelegi mai bine atunci cînd, după 50 de ani de la moartea Cosimei Wagner, ai citit jurnalul ei (două volume, aproape 2 700 de pagini). Cu toată lipsa de talent literar deosebit, cu unele detalii de importanţă minoră, jurnalul Cosimei Wagner dezvăluie o deosebită dragoste şi abnegaţie faţă de acest om pentru care nu au existat nici stavilă şi nici prejudecăţi. Înfruntînd convenţiile timpului, a vrut să-şi împlinească misiunea de a fi alături de acel „Zeu", ce i-a călăuzit paşii şi după moarte, dîndu-i acea energie şi forţă cu care a condus toată

mișcarea artistică a Teatrului de la Bayreuth, încă 47 de ani de la moartea lui Wagner. Cosima a murit în 1930, la vîrsta de 92 de ani.

Între ei nu a existat niciodată o ruptură. Dragostea și uneori umbra morții parcă dominau ca și în teatru viața lor zilnică. Wagner nu avea o sănătate bună, zilele cînd se simțea perfect sănătos erau destul de rare. Era superstițios, visurile aveau o înrîurire puternică în zilele ce succedau acelor nopți în care subconștientul lupta cu o semi-luciditate impresionantă.

Wagner nu înceta să proslăvească această apoteoză a dragostei lor, pentru care Cosima binecuvînta fericirea de a trăi alături de el. „Poate la cinci mii de ani odată mai găsești atîta unire și dragoste" îi mărturisește Wagner, la Veneția, cu o zi înaintea morții.

Ce splendidă cultură se revarsă din viața lor zilnică ! Oricît ar fi lucrat nu terminau niciodată ziua fără a citi din clasicii greci, din marea literatură germană, din filozofie, schimbînd păreri. În jurnalul Cosimei Wagner e tot secolul 19, acel secol amenințător, admirabil, atît de aproape și totuși nu destul de cunoscut, și care trăiește atît de palpabil în tot ce scrie. Pentru toți acei ce cunosc viața lui Wagner, jurnalul Cosimei dezvăluie nenumărate necunoscute. De multe ori o exclamație, o părere aruncată de el cu violență, sentimente posesive, ajungînd pînă la ingratitudine față de binefăcătorul și actualul socru Franz Liszt sînt repede învăluite într-o gîndire profundă, originală, personală. Alături de scăderile unor sentimente și păreri ce nu i se pot împărtăși, alături de intransigențe față de compozitori ca Schumann sau Brahms, Wagner se simte mic cînd vorbește de Beethoven, Mozart și Weber.

Citind jurnalul Cosimei Wagner, participarea la viața lor de zi cu zi te readuce cu o pregnanță impresionantă într-un secol trecut, unde marii creatori au lăsat în lume o bogăție spirituală pentru care omenirea trebuie să le fie veșnic recunoscătoare.

Lisette GEORGESCU

Darmstadt 1980

Festivalul de la Darmstadt — ediția 1980 — a atras în mod deosebit atenția prin varietatea orientărilor stilistice, fapt datorat și prezenței unui mare număr de participanți — compozitori, interpreți, muzicologi — din toate continentele. Se cuvine a aprecia cele trei tipuri de manifestări : analize muzicologice, „concerte-dezbatere" — cu audiții de benzi — și „concerte pe viu" — concerte obișnuite susținute de soliști, formații și orchestre, de obicei seara, celelalte tipuri de manifestări avînd loc, în majoritatea cazurilor, dimineața și după-amiază. De aceea era destul de greu să asiști la toate...

Personal am constatat impunerea unui *„nou romantism"*, legat indestructibil de *noua melodie* și de *noua tonalitate*. „Zeii", de altă dată, și-au schimbat sensibil stilul... Stockhausen — în madrigale corale, piese de pian, clarinet sau în *Cîntecele indiene*, Pierre Boulez — în *Omagiu lui Bruno Maderna*, Luciano Berio — în *Cîntece negre*, Luigi Nono — în piese cu bandă, Mauricio Kagel — în corurile *a cappella* scrise între 1977—1980, și mulți alții s-au înscris în această nouă directivă, mai apropiată de public, de arta larg-accesibilă, de ceea ce muzicologul francez de origine română — Antoine Goléa — numea „noul umanism". S-au prezentat „zgomotos" și piese de „șoc" — a se citi : muzici de o expresie dură cu sonorități stridente sau „muzici simpliste" — dar ele nu s-au bucurat de aprecieri. Cred că lucrări precum *Orestia II* de Aurel Stroe, oratoriile lui Sigismund Toduță, Th. Grigoriu, L. Comes sau G. Dumitrescu, *Hamlet* de Pascal Bentoiu, simfoniile lui Wilhelm Berger, *Sonata* de clarinet de Tiberiu Olah, dar mai ales *Simfonia a II-a* și *Concertul pentru violină, cello și orchestră de cameră* de Anatol Vieru s-ar fi bucurat de un real succes. În pofida opoziției unor teoreticieni din Europa de Vest la ceea ce s-ar încadra în cea *de a 3-a avangardă* — prima fiind socotită expresionismul școlii lui Schönberg, cea de a doua, neoserialismul post-schönbergian — reprezentată atît prin melodicitatea de tip clasic, cît și prin aceea folclorică — ne referim, în acest ultim sens, mai ales la exponenții sud-estului european, la cei ai Asiei, Africii și celor două Americi — linia firescului, a cantabilității s-a extins considerabil ! În orice caz, a mai susține azi că atonalitatea, atematismul, aleatorismul, structuralismul etc. ar fi procedeele cele mai caracteristice și că acestea sînt valorificate cu precădere de actuala avangardă muzicală ar fi un *non sens*, iar din acest punct de vedere unii critici muzicali din țara noastră comit greșeli inadmisibile ! În treacăt fie spus, această nouă directivă — cea de a treia avangardă — vibrează în consonanță cu estetica romanului realist, cu literatura politică, cu pictura și sculptura figurativă, cu tot ceea ce repune în discuție o tradiție bine înțeleasă, din care nu lipsește însă un subtext novator. Aș fi nedrept dacă nu aș observa în toate acestea și o „modă"... Desigur, că și în acest nou context, ca și în cazul

celorlalte două curente de avangardă amintite, timpul va separa „neghina de grîu"...

În „concertele-dezbatere" au fost prezentate lucrări românești : *Continuum* și *Spațiu doinit* de Dinu Petrescu, *Tempo 80* de Călin Ioachimescu, *Concertul pentru pian* de Nicolae Brînduș, *Liedurile pe versuri de Ungaretti* de Nicolae Coman și compozițiile unor mai tineri creatori — i-am numit pe Maia Ciobanu și Fred Popovici.

Din discuții s-a remarcat o sinceră apreciere a opusurilor. (Semnatarul acestor rînduri a fost prezent cu piesele *Muzică funebră* și *Omagiu lui Bach* precum și *Galaxia memoriei* — aceasta fiind înfățișată în fața renumitului cor al orașului condus de Wolfgang Seeliger). În același context, sonor, Dinu Petrescu a înfățișat cele mai reprezentative discuri ale corului *Madrigal* — formație foarte bine cunoscută în R. F. Germania. De *un succes deosebit* s-au bucurat compozitorii Liana Alexandra — cu rinete — precum și Șerban Nichifor — cu rinete — precum și *Șerban Nichifor* — cu *Cvartetul de coarde* — programați, de altfel și în *concertele finale* ale festivalului !

Evidențiem și meritele unor valoroși soliști români : trombonistul *Alexandru Graur,* pianistul *Șerban Soreanu,* violoncelista *Yvonne Timoianu* — primii doi socotiți „adevărați maeștri ai genului"...

În general, prezența românească a fost reprezentativă. Ea a făcut față solicitărilor numeroase ale unui festival foarte bine organizat, iar din acest punct de vedere, menționăm numele directorului, dr. *Ernst Thomas.*

În viitor, ar fi bine să se organizeze — așa cum au organizat și alte țări — o expoziție a cărții muzicale, a discului românesc, dar mai ales, o seară de muzică românească nouă, din care să nu lipsească numele maeștrilor muzicii noastre.

Doru POPOVICI

*
* *

O analiză amănunțită a ceea ce a fost și este Darmstadt-ul (sau poate mai exact școala de la Darmstadt așa cum a fost denumită de muzicologia contemporană mișcarea muzicală ce are ca repere întîlnirea o dată la doi ani a muzicienilor „de avangardă" în orașul din Hessa) ar fi imposibil de făcut în cîteva rînduri. Nici nu am intenția să o fac întrucît contactul meu cu fenomenul muzical care se produce periodic în orașul vest-german a fost sporadic oprindu-se la participarea la cursurile internaționale și Festivalurile internaționale desfășurate aici în 1970 și 1980. Iată de ce mă voi limita la a sugera cîteva impresii lăsate de cele văzute și auzite în vara aceasta.

Desfășurate aproape în exclusivitate în incinta școlii „Georg Büchner", manifestările muzicale au căpătat o notă intimă, plăcută. Lecții, prelegeri, discuții, concerte, aproape totul s-a desfășurat în perimetrul restrîns dar propice al localului școlar amintit. De aici, un sentiment firesc de apropiere între cursanți, interpreți și conferențiari, cadrul general fiind acela de veche universitate unde distanțele nu sînt artificial mărite, ba dimpotrivă, estompate de un cadru adecvat. Am ascultat tot felul de muzică, tot felul de idei, unele mai interesante, altele poate mai puțin. Fiecare și-a selecționat ceea ce-i convenea, ceea ce i se potrivea mai bine în funcție de orientarea stilistică, bagajul de cunoștințe, inteligență etc. În acest frumos context, creat și prin amabilitatea unor gazde îndatoritoare și atente, destul de numeroasa delegație românească s-a remarcat prin atribute specifice : prezențe componistice solid și consistent argumentate și momente interpretative de excepție. M-aș feri să citez nume întrucît aproape toți cei prezenți s-au dovedit activi, contribuind, fiecare în felul lui, la stabilirea fizionomiei proprii muzicii românești. Nu puțini au fost aceia care au remarcat și subliniat valoarea lucrărilor românești audiate, cei care au reținut nivelul deosebit al interpreților români. Din păcate însă ne-am ales și aici ca și în alte locuri, cu simple satisfacții de moment. A fost evident, o dată în plus, faptul că muzica noastră nu beneficiază de un sistem serios, organizat, de difuzare în străinătate, că tot ce se face se realizează doar prin eforturile sporadice și individuale ale unuia sau altuia, lipsind un organism specializat în acest sens. Ce păcat ! Comparînd producțiile noastre cu cele audiate acolo (și care erau în majoritatea cazurilor deja executate de formații reputate, imprimate pe discuri sau tipărite de edituri cunoscute) nu am avut nici un moment sentimentul de inferioritate. Ba chiar dimpotrivă ! Păcat că nu știm să ne oferim valorile, așa cum o facem în industrie sau agricultură. Am avea de cîștigat un prestigiu spiritual la care am avea dreptul.

Dan BUCIU

*
* *

Încă din 1946, anul înființării lor, Cursurile de la Darmstadt (R.F.G.) și-au propus să răspundă necesității din ce în ce mai stringent resimțite de a testa periodic „pulsul" evoluției

6 — c. 2710 17

muzicii, atît în forma ei esenţială, *creaţia*, cît şi sub aspectul, la fel de important, al *actului interpretativ*.

Festivalul de la Darmstadt concentrează de fiecare dată, prin interesantele sale seminarii şi concerte, un impresionant număr de participanţi, de la personalităţi pregnante ale artei sonore contemporane, la „învăţăcei" veniţi din toate colţurile lumii spre a se iniţia, măcar în cele două săptămîni de curs, în tainele „ultimelor descoperiri"...

Dar, dincolo de această faţă publică a Darmstadt-ului, se află lumea sa ascunsă şi de fapt reală, fluxul uman interior, de o fascinantă intensitate şi continuitate a trăirii, marcînd, şi în această direcţie, respectul imens pentru artă.

...Şi în acest an, Darmstadt-ul nu şi-a dezminţit renumele (de altfel, comparabil cu cel al unui oraş, nu foarte îndepărtat, Bayreuth-ul wagnerian, marcînd, din unghiul său aparent diferit, expresia nobilă a aceleiaşi culturi).

Studiourile de compoziţie, conduse cu multă competenţă de Wolfgang Rihm, Gérard Grisey, Brian Ferneyhough şi Hans Peter Haller (studioul electronic), animate de personalităţi creatoare extrem de interesante, au oferit ocazia, fructificată de aproape toţi compozitorii români participanţi, de a prezenta, prin partituri, benzi sau discuri, cele mai recente realizări. Astfel, lucrările lui Doru Popovici, Nicolae Brînduş, Nicolae Coman, Liana Alexandra, Călin Ioachimescu, Dinu Petrescu, Maia Ciobanu, Fred Popovici s-au bucurat de interesul unanim, exprimat şi prin admirabile aprecieri ! În acest sens, cunoscutul compozitor francez Gérard Grisey îmi mărturisea totala sa consideraţie pentru nivelul internaţional al *şcolii româneşti de compoziţie* — reprezentînd *una dintre cele mai viguroase linii de forţă ale edificiului sonor contemporan* şi meritînd, deci, *o atenţie prioritară*.

Studiourile de interpretare au oferit acelaşi ospitalier cadru de desfăşurare, cu concursul unor eminenţi dascăli-interpreţi : Cristoph Caskel, Aloys Kontarsky, Armin Rosin, Saschko Gawriloff, Hans Deinzer, Werner Taube sau Herbert Henck. Şi cu această ocazie, *şcoala interpretativă românească*, strălucit reprezentată de Şerban Soreanu, Alexandru Graur, Yvonne Timoianu şi-a reconfirmat valoarea, impunîndu-se, ca de obicei, *la superlativ*.

Şedinţele de analiză muzicală susţinute, de multe ori în dialog, în faţa unui public foarte activ, ne-au oferit plăcerea de a cunoaşte în detaliu problematica creaţiei lui Wolfgang von Schweinitz, Tristan Murail, Salvatore Sciarino, ca şi a unor tineri compozitori polonezi prezentaţi de maestrul lor, Wlodzimierz Kotonski.

Concertele finale au inclus *lucrările selecţionate* de exigentul juriu al festivalului (prezidat de Cristoph Caskel şi Aloys Kontarsky) — dintre care şi două lucrări româneşti : *Consonanţe IV* pentru clarinet şi bandă (într-o versiune pentru 4 clarinete) de Liana Alexandra, precum şi cvartetul meu de coarde — *Anamorphose*.

Dacă am mai consemna la toate aceste manifestări seria de *concerte* ale unor prestigioase ansambluri camerale *(Transit* — Köln, *The Warsaw Music Workshop, Berner Streichquartett)*, corale (formaţia din Darmstadt condusă de Wolfgang Seeliger) sau orchestrale (Radiodifuziunea din Cracovia, sub bagheta lui Antoni Wit) ce „contrapunctau" foarte strict activităţile teoretice zilnice, am obţine poate o imagine foarte schematică a ceea ce a însemnat de fapt în memoria noastră evenimentul Darmstadt '80.

Apreciind drept excepţionale condiţiile asigurate de organizatori, nu pot decît să admir eforturile Institutului Internaţional de Muzică din Darmstadt, condus cu totală dăruire de Dr. Ernst Thomas, de a promova prin artă PRIETENIA, COLABORAREA, PACEA !

Şerban NICHIFOR

* * *

Prezent la cursurile de muzică contemporană de la Darmstadt, din vara acestui an, am solicitat cîtorva dintre compozitorii şi interpreţii prezenţi să participe la o masă rotundă, referitoare la unele probleme privind muzica contemporană. Întrebările au fost următoarele :

1. Care este opinia dumneavoastră referitoare la muzica ascultată la acest festival (în ceea ce priveşte nivelul artistic al compoziţiilor şi al interpretării lor) ?

2. Care este părerea dumneavoastră referitoare la direcţiile actuale existente în muzica contemporană, după cele ce aţi ascultat în acest festival ?

3. Care este opinia dvs. asupra muzicii româneşti prezentate în festival, şi asupra muzicii româneşti în general ?

Apelul meu fiind receptat cu interes, iată cîteva din răspunsurile primite :

Alfredo Ruggelles — (Venezuela — compozitor şi dirijor, elev, printre alţi profesori, al lui Sergiu Celibidache, Gunther Becker şi J. Yoannidis)

1. Compoziţiile nu au fost atît de interesante ca în alţi ani, deşi am putut asculta şi cîteva lucrări de bună calitate. Spre deosebire de alte ediţii nu au apărut orientări noi, decisive, în componistică. Diversificarea manierelor de a compune ţine mai mult de aprofundarea vechilor direcţii, nu am auzit nimic cu adevărat **nou**. Interpretarea lucrărilor, ca de obicei, aproape de superlativ.

2. Muzica de astăzi merge pe multe drumuri, există o mare libertate în creaţie, practic un compozitor poate scrie orice, oricum, şi va avea reale şanse de reuşită. Dar simt poate tocmai de aceea, că aceşti compozitori sînt pe un drum fără ieşire. Ne trebuie, poate, să regăsim vechea sinceritate de expresie a veacurilor trecute.

3. Muzica românească este, înainte de toate şi mai presus de orice, foarte bine scrisă. Dar consider că este puţin inactuală.

— De ce ?

— Fiindcă influenţa folclorului este foarte puternică, şi nu întotdeauna bine digerată. Nu cred că folclorul astăzi mai poate da sugestii muzicii culte — cel puţin nu folclorul pe care am avut prilejul să-l ascult aici.

— Ce lucrări aţi ascultat din noua muzică românească ?

— În primul rînd, bineînţeles, Enescu. Apoi lucrări de Doru Popovici, Şerban Nichifor, Dinu Petrescu.

— Îl consideraţi pe Enescu compozitor modern ?

— Da, incontestabil. Din păcate, în afară de discurile şi partiturile pe care aţi avut amabilitatea să mi le trimiteţi, nu am reuşit să găsesc alte surse de informare în Germania Federală, unde trăiesc.

Alvin Singleton — (Statele Unite ale Americii — compozitor, elev al lui Petrassi, Rama, Schuller)

1. Poate că nivelul compoziţiilor a fost mai ridicat decît în alţi ani, dar nu cu foarte mult. Cred că sînt puţine individualităţi în componistica de azi. Pot să remarc nivelul foarte ridicat al interpretării — şi permiteţi-mi, cu această ocazie să vă felicit pentru participarea dvs. în acest festival.

2. Nu-mi dau seama de direcţiile în care se îndreaptă muzica, dar, în orice caz publicul vrea multă sinceritate.

3. Muzica românească este foarte bună, dar se îndreaptă pe o singură direcţie. Această direcţie este cea folclorică, şi cred că este una din direcţiile valabile. Dar necunoscînd, din lipsă de posibilităţi de informare, multă muzică din ţara dvs. cu excepţia celei folclorice, nu pot spune decît ceea ce am spus.

Dr. Karl Hinterblicher — (S.U.A. — trombon, doctor în istoria muzicii şi literatură)

1. Spre deosebire de nivelul interpretării care a fost foarte bun, nivelul artistic al compoziţiilor nu a fost foarte ridicat.

2. Se experimentează mult în muzica de astăzi, şi ca orice experiment trebuie ca timpul să decidă asupra calităţii.

3. Din piesele ascultate aici mi-au plăcut mult lucrările lui Şerban Nichifor şi Liana Alexandra, de asemenea cvartetul dvs. de trombon pe care l-am studiat la clasă. Mi-ar place foarte mult să ascult orchestre şi soliști din ţara dvs. dar nu am ocazia prea des în ţara mea.

Roberto Sierra — (Puerto Rico — compozitor, elev al lui György Ligetti)

1. Nivelul compoziţiilor a fost destul de scăzut, iar nivelul interpretării destul de bun, deşi nu în toate cazurile.

2. Am impresia că trebuie să ne întoarcem către timpurile trecute şi nu ştiu dacă asta este direcţia cea mai bună.

3. Muzica românească este foarte bine compusă, dar, din păcate, cred că publicitatea care i se face, aici, în vestul Europei, este cel puţin insuficientă.

Carine Levine — (S.U.A. — flaut)

1. S-au prezentat multe compoziţii ale unor tineri ce sînt încă studenţi. Cred că e mai important să judecăm nivelul festivalului din acest punct de vedere şi să fim indulgenţi. Important este faptul că am avut posibilitatea de a lua contact cu diverse culturi pentru a învăţa.

2. Noua muzică nu are o direcţie definită, se fac cercetări şi există unele rezultate, dar timpul va decide valoarea lor.

3. Îmi place muzica românească, de altfel am înregistrat, la radioteleviziunea din Köln, piesa pentru flaut a lui Şerban Nichifor.

Am reprodus o parte din răspunsurile cele mai interesante primite la întrebările noastre, respectînd opiniile asupra festivalului de la Darmstadt, asupra muzicii contemporane (şi, în acest context, a receptării muzicii româneşti) aparţinînd unor tinere personalităţi ale vieţii muzicale din Europa şi S.U.A. Considerăm necesare cîteva concluzii şi sugestii referitoare la promovarea şi receptarea muzicii culte româneşti, avînd în vedere specificul perioadei actuale.

Am putut remarca şi din părerile prezentate mai sus insuficienta cunoaştere a realelor valori ale artei muzicale româneşti de astăzi. După cum remarca într-un articol, publicat în revista „Săptămîna", compozitorul şi muzicologul Doru Popovici, nu ne poate fi indiferent **ce** şi **cum** promovăm în schimbul internaţional de valori artistice. Este timpul să facem o mai mare propagandă, prin toate mijloacele (schimburi de interpreţi şi compozitori, editări de discuri cu muzică românească contemporană de valoare) într-un număr mult mai mare şi cu o frecvenţă mărită şi mai ales să **tipărim** mai repede, mai mult şi mai bine lucrările compozitorilor români, inclusiv lucrările de nivel artistic ridicat ale compozitorilor tineri. Este cazul lucrărilor compozitorilor Şerban Nichifor şi Liana Alexandra prezentate în festivalul de la Darmstadt, dar este şi cazul multor lucrări ale compozitorilor aparţinînd diverselor generaţii. În acest sens considerăm că instituţiile specializate în domeniile

respective (A.R.I.A., Electrecord, Editura muzicală) trebuie să-şi aducă o contribuţie cu mult mai mare decît pînă în prezent la promovarea în cadrul şi la nivelul meritat a muzicii româneşti. Rezultatele obţinute pînă acum pe piaţa internaţională a schimburilor de valori culturale, rezultate mulţumitoare dar insuficiente, trebuie să le considerăm ca pe o bază de pornire spre acţiuni cu mult mai mari.

Există actualmente, datorită politicii partidului şi guvernului nostru, un interes crescînd faţă de cultura românească. La chemarea partidului, a tovarăşului Secretar General Nicolae Ceauşescu personal, adresată tuturor oamenilor muncii (şi noi, artiştii, muzicienii sîntem o parte integrantă a acestei categorii) de a face totul pentru a transpune în viaţă comandamentele politicii clar-văzătoare a partidului nostru trebuie să avem în vedere rezultatele remarcabile pe care le putem obţine printr-o masivă ofertă de muzică contemporană şi de interpreţi adecvaţi pe piaţa internaţională. Să ne gîndim şi la veniturile pe care instituţiile enumerate mai sus le-ar putea obţine din comerţul internaţional în condiţiile în care partituri, discuri şi interpreţi de muzică contemporană sînt din ce în ce mai intens solicitate. Credem că pe lîngă promovarea meritată şi justificată a interpreţilor artei populare româneşti, pe lîngă vînzarea cu succes a înregistrărilor de muzică populară românească pe piaţa internaţională, trebuie privită cu mult mai mult interes practic decît pînă acum plasarea în contextul adecvat a materialelor ilustrative şi a interpreţilor de muzică contemporană.

Avem datoria de a răspunde cu fapte grijii ce ne este acordată de partid şi, în ceea ce ne priveşte, încercăm permanent să ne-o îndeplinim — dar în acelaşi timp procesul de afirmare trebuie dus pînă la capăt ; o confirmare în plus a valorii şcolii muzicale româneşti este cererea de care se bucură din partea publicului larg de pe tot globul. Insuficienţa actuală a mijloacelor de propagandă a artei muzicale româneşti contemporane trebuie să ne dea de gîndit, cu atît mai mult cu cît, după cum am putut vedea şi din răspunsurile la micro-ancheta noastră direcţiile principale pe care se dezvoltă muzica românească actuală sînt direcţiile către care se îndreaptă din ce în ce mai mult gustul artistic al publicului de pretutindeni. Este, poate, cel mai favorabil moment pentru a ne ocupa locul pe care muzica românească îl merită în cadrul scării valorice a culturii universale. Depinde numai de noi, de organele care se ocupă cu editarea şi promovarea muzicii româneşti ca acest moment să fie exploatat la maximum ; avem datoria faţă de valoarea şi destinul istoric al culturii româneşti.

Alexandru GRAUR

CENTENARUL JACQUES OFFENBACH
1819—1880

La 4 octombrie 1880 s-a stins din viaţă pe neaşteptate, la Paris, în plină glorie şi la abia şaizeci şi un de ani, una dintre cele mai interesante figuri ale muzicii lirice franceze din a doua jumătate a veacului trecut : Jacques Offenbach.

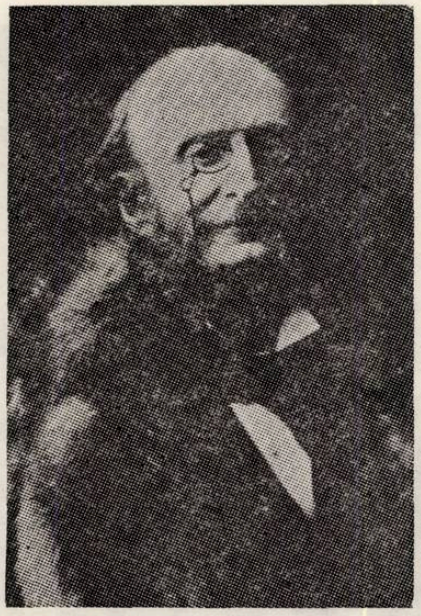
Numele de Offenbach, împrumutat de la localitatea unde se născuse tatăl compozitorului — cantorul Iuda Eberscht —, a devenit datorită activităţii şi creaţiei purtătorului lui sinonim cu opereta.

Opereta n-a fost, firește, o născocire a lui Jacques Offenbach, odată ce Viena şi Parisul îi pregăteau mai demult ivirea. Însă Offenbach este cel care i-a împrumutat forma „clasică", conferindu-i dreptul de a figura, ca spectacol de artă, pe scena oricărui teatru liric de pe glob. S-au şi grăbit teatrele de pretutindeni să prezinte, în delirul aplauzelor unor săli mereu arhipline, operetele lui Offenbach. Ele încîntau deopotrivă ochiul şi urechea, amuzau pînă şi publicul mai exigent şi, pe deasupra, incitau la gîndire.

Fiindcă Offenbach nu a fost numai codificatorul operetei, ca formă modernă de teatru muzical distractiv, ci a fost, totdeodată, şi creatorul operetei satirice.

Oare ce altceva este *Orfeu în infern* decît o usturătoare satiră a moravurilor politice din cel de al doilea imperiu ? Şi *La vie parisienne* nu este, oare, o satiră a burgheziei franceze din aceeaşi perioadă de vise şi ambiţii nesăbuite, înecate în sînge la Sedan, la 1870 ? De altfel, în aproape toate operetele şi piesele sale, în care nu s-a supus niciodată întrutotul tradiţiilor teatrului muzical, stăruie umorul, ironia cu adresă politico-socială, critica mascată, însă evidentă, a lumii în care compozitorul trăia.

Ceea ce săvîrșea Gavarni în caricatură, a făcut Offenbach în teatrul muzical francez al celui de al doilea imperiu. El, fiul de cantor evreu din Kölnul german, devenise idealul artistului francez modern, idolul unei lumi care dansa pe butoiul cu pulbere. Și a devenit idolul acestei lumi cu deplină îndreptățire, deoarece a slujit cu talent, ba chiar cu geniu, acea muzică despre care se spune că e în stare *să rîdă* și despre care Berlioz — contemporan cu Offenbach — pretindea că *„se vinde la fel de bine ca produsele de patiserie de pe marile bulevarde pariziene"* !



Însă, numai atît nu ar fi justificat succesul triumfal — de altfel aproape unic în analele teatrului muzical al veacului trecut, cu excepția, poate, a lui Johann Strauss-fiul —, dacă nu era talentul și profunda știință cu care Offenbach și-a scris operetele.

Cu toate că urmase studii de conservator, la Paris, ajungînd un remarcabil artist al violoncelului, pentru care a și compus o foarte apreciată la timpul său *Fantezie*, și cu toate că putea să aspire fără teamă la forma cea mai înaltă a teatrului muzical : opera, el s-a mulțumit, timp de aproape patru decenii, cu această formă de operă mică — de unde și diminutivul franțuzesc de *operette* —, în care și-a revărsat generos invenția melodică și ritmică.

A revărsat-o atît de îmbelșugat, încît a doua jumătate a veacului trecut a răsunat — de la Paris la Petersburg și de la New York la Madrid — de melodiile lui, iar secolul a fost supranumit, de Alphonse Karr, *secolul lui Offenbach*.

Polca, valsul, cadrilul, galopul și, îndeosebi, cancanul — faimosul *french cancan* — sînt toate debitoare, într-o mare măsură, fanteziei componistice a lui Jacques Offenbach, pe care Rossini, instalat și el la Paris, l-a poreclit *„micul Mozart de pe Champs-Elysées"*.

Într-adevăr, pe Champs-Elysées și-a amuzat Offenbach publicul, în teatrul pe care îl înființase și căruia îi dăduse numele de *Bouffes-Parisiens*.

Bataclan, Barbă albastră, Marea ducesă de Gerolstein, Madame Favart, Fiica tamburmajurului, Briganzii nu sînt — pe lîngă cele menționate înainte — decît cîteva titluri din cele aproape o sută de piese cu muzică, balete, vodeviluri și operete compuse, cu o rară prospețime a imaginației și cu o inegalată măiestrie a formei în acest gen, de Jacques Offenbach. Creator al unei melodii de tip nou, fluentă și insinuantă, lirică la nevoie, dar și conținînd germenul „rîsului" în situațiile comice, el a asigurat genului o dramaturgie muzicală condiționată de conflict și impunînd conflictului, la rîndul său, o mai organică legătură cu partitura.

Offenbach n-a mai apucat să-și vadă pe scenă... cîntecul de lebădă, *Povestirile lui Hoffmann*, care nu mai era operetă, ci era o operă autentică, și încă una dintre cele a căror frumusețe și putere de convingere nu pălesc o dată cu trecerea anilor. A fost prezentată la Paris, la 10 februarie 1881, într-o serie de o sută și una de spectacole consecutiv.

Critica, de atîtea ori zeflemitoare cu risipa de invenție și cu geniul lui Offenbach, a descoperit de astă dată — din păcate prea tîrziu — profunzimea compozitorului care făcuse Parisul, și împreună cu el jumătate de Europă, să rîdă și să danseze timp de aproape o jumătate de secol.

Lumea muzicală își amintește pretutindeni, în această toamnă de Jacques Offenbach, cu prilejul centenarului morții sale, ca Parisul să-i consacre o întreagă stagiune de reluări a cîtorva dintre paginile celebre ale compozitorului.

George SBÂRCEA

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

Anton DOGARU

Alexandru Paşcanu

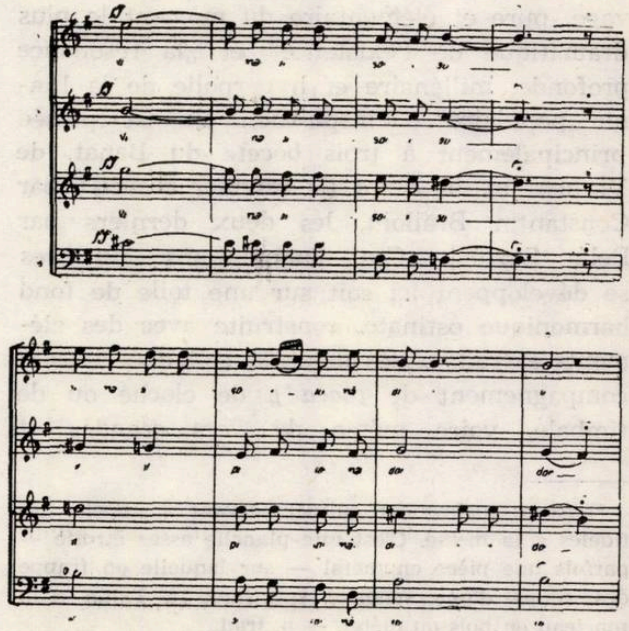
Dans la galerie des représentants de la musique roumaine contemporaine, le compositeur et professeur Alexandru Paşcanu est une figure constamment présente. Au Conservatoire de Bucarest où depuis de nombreuses années il a pris la relève de son maître, le professeur Marţian Negrea, il guide les pas de ses élèves dans les domaines de l'harmonie, de l'orchestration et de la composition en s'avérant un solide et habile connaisseur dans l'art d'élaborer des synthèses musicales du mélos roumain et du langage harmonique et contrapuntique d'expression européenne moderne. A l'instar de son maître susnommé, il manifeste, auprès de ses disciples, sa fidélité aux idéals de création embrassés dès le début, ces idéals où la tradition et l'innovation s'équilibrent judicieusement et de manière attractive. „Je n'ai pas d'idées préconçues à l'égard de quelque procédé de composition que ce soit" — me déclarait-il un jour — et „demain, si le contenu la justifie, je peux aussi bien utiliser le frappement d'une cueiller en métal ou le tintement d'un verre en cristal. Mais je ne me considérerai pas pour autant un «contemporain garanti» simplement parce qu'il est de mode d'en faire usage". Il est évident que, dû à ces aspirations pleines d'embûches, son chemin de création l'a conduit en des zones où bien que les devanciers aient déjà dit à leur manière leur façon de penser, il lui faut toujours possible de découvrir par une longue et profonde assimilation des aspects nouveaux, originaux et attrayants. Qu'elles tiennent soit du chromatisme néoromantique, soit d'une pensée modale proprement roumaine, soit enfin d'une musique en style de jazz, les oeuvres d'Alexandru Paşcanu agencent l'unisson et l'*ison* psaltique à la gamme chromatique et aux blocs de *cluster*, depuis les groupes de trois sons jusqu'aux ensembles modaux ; elles recèlent aussi des aspects techniques pleins d'harmonie qui prêtent du sens à sa liberté de création pusiqu'ils sont toujours soumis aux impératifs du contenu, c'est-à-dire qu'ils viennent du dedans de sa musique pour se diriger au dehors et non inversement. Pour Alexandru Paşcanu la composition — selon ses propres aveux — est comparable à la réalisation d'une photographie. „Après avoir fixé et enregistré votre sujet dans la lumière et la position les plus adéquates — déclare-t-il — vous vous enfermez, en emportant l'impression respective à l'intérieur de votre laboratoire cloîtré où l'isolement est absolument nécessaire pour développer l'image. Sans cela, l'entier processus se voile, s'annule. Accuser à ce moment — là celui qui travaille là-bas qu'il a rompu avec les hommes et la réalité est faux et grotesque, puisque c'est tout juste alors qu'il contribue au fixage et à l'enrichissement de la réalité et de la vie. Une fois son oeuvre finie, le créateur reviendra de lui-même à la trépidation et à l'agitation de la vie". Ainsi qu'on va le voir des brèves présentations qui vont suivre, Alexandru Paşcanu est un compositeur qui, en vérité, vit avec fièvre le pouls de la vie quotidienne, un pouls qu'il observe, qu'il découpe selon ses propres moules et qu'il inscrit dans ses pages, mani-

festant en permanence une réelle connaissance et beaucoup d'entendement dans les techniques musicales de tous les temps. Quant à la composition, il est d'avis qu'à l'heure actuelle elle témoigne de trois directions dont la dernière est celle qui l'attache : „La première, radicale, inaugurait et abordait n'importe quelle technique au moyen de laquelle les vieilles normes de penser et d'écrire la musique étaient contredites (l'atonalité et le sérialisme). Lorsque la stérilité devint notoire, on fit certaines concessions : se fut le néosérialisme. Inefficace, lui aussi : la crise continue et d'autres représentants pressés de l'avant-garde essaiment, en poursuivant sans cesse des techniques plus neuves : le pointillisme, l'aléateurisme et autres *ismes* pareils, faisant appel à des disciplines extramusicales telles que les mathématiques, la géométrie, l'algèbre, la physique, l'électronique, la cybernétique, etc. On voit à présent certains compositeurs contemporains qui s'occupent de combinaisons, de classes, de séries, d'équations, d'algorythme, de la théorie des ensembles, des lois du gaz, de computers et autres termes de spécialité. La deuxième attitude fut celle de la continuation passive de la tradition, celle qui avait été garante des chefs-d'oeuvre antérieurs. Aucun problème, aucun effort, sinon celui de s'approprier la technique, une attitude appliquée et condescendente, moins nocive pour l'auditeur que la première. Entre ces deux se place ce que la sagesse antique concentrait dans le dicton d'Horace : „le chemin du milieu est d'or". C'est là que je placerais la troisième attitude que j'appelerais une „continuation active de la tradition". Il s'agirait donc de greffer dans le massif tronc de la tradition (représentant la millénaire conquête d'une langage à l'intérieur duquel circule la sève du vécu d'une humanité dans tout ce qui celle-ci a eu de plus édifiant) les souches de nouvelle jeunesse dans lesquelles nous autres, les contemporains, nous nous reconnaissons, nous vivons l'émoi et la joie de sonorités devenues familières, que nous aimons et qui nous définissent spirituellement".

A l'aide de ces quelques passages découpés des nombreux entretiens que j'ai eus avec le compositeur Alexandru Paşcanu, je pense avoir déjà défini les coordonnées de sa création ; de parcourir ci-après les oeuvres qu'il a signées dans tous les genres, nous facilitera néanmoins de mieux comprendre ces coordonnées. Dans la musique chorale, autant que dans celle de chambre ou symphonique, nous pourrons suivre l'existence d'un fil rattachant à sa création des ouvrages divers — très simples, très faciles, destinés aux ensembles et aux interprètes de moindre expérience, à côté d'autres, complexes, profonds et qui réclament une grande virtuosité interprétative en même temps qu'ils proposent aux auditeurs d'originales solutions à de grands problèmes. Parmi ses oeuvres chorales — répandues dans les répertoires de nombreux ensembles de niveau divers culminant par celles qui, en permanence, figurent dans les programmes de la prestigieuse Chorale „Madrigal" sous la baguette du célèbre directeur Marin Constantin — j'ai choisi pour commencer quelques petites chansons d'enfants. „J'aime les enfants avec une constante et nostalgique ardeur — déclare le compositeur. Ils embellissent réellement la vie. C'est aussi, pour cette raison, que plus d'une fois ai-je interrompu une partition symphonique pour écrire quelque petite mélodie à deux voix, un peu fausses peut-être, mais toujours si pleines de suavité comme le sont les voix enfantines. Et même lorsque dans la musique symphonique j'ai voulu exprimer la détente, l'image radieuse de la paix, j'ai fait appel à la candeur des voix d'enfants".

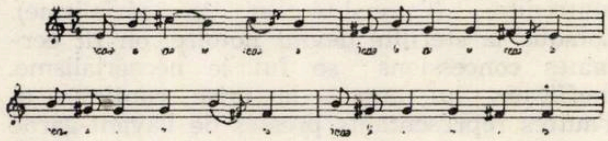
Je crois en effet que c'est là l'attribut le plus significatif de sa musique pour enfants : la candeur. L'un de ses choeurs, *În tabără (Au camp)*, sur des vers de Georgeta Moraru, a remporté le prix du „Denier d'argent" au Festival International de Bologne (1979). Dans la plupart de ces ouvrages se manifeste sa joie devant la poésie et le chant, une joie déclarée de manière simple, attractive, au moyen de tournures mélodiques naturelles et harmonisées avec beaucoup de sentiment. D'ailleurs, chaque fois que nous nous sommes entretenus, Alexandru Paşcanu reconnaissait qu'à la base de l'entier processus de composition il place la mélodie laquelle représente „la source essentielle du plaisir musical". Ses ouvrages choraux le prouvent presqu'à chaque pas, leur ligne mélodique — d'allure notamment folklorique — étant diatonique et même sensiblement archaïque. Soumise à des variations successives, elle permet au travail harmonique d'essence vocale de s'accomplir.

Ses arrangements de folklore : ou bien ses partitions de large diffusion — à la suite de

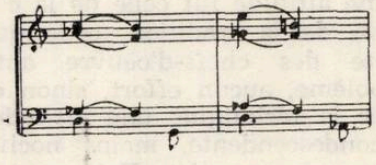


leur couronnement avec de prestigieux prix décernés par l'Union des compositeurs ou par le jury du Festival „Te apăr şi te cînt" („Je te défends et chante tes louanges") et autres — prouvent qu'Alexandru Paşcanu est parfaitement maître du métier de l'art choral construit, à son tour, au moyen des suggestions que lui délivrent les idées folkloriques fondamentales. De-ci, de-là, on y sent des rapprochements avec le mélos énescien — ici, l'hommage ne serait point exclu — ou bien aussi des échos de nos romances revêtues de formes attrayantes, voire de jazz.

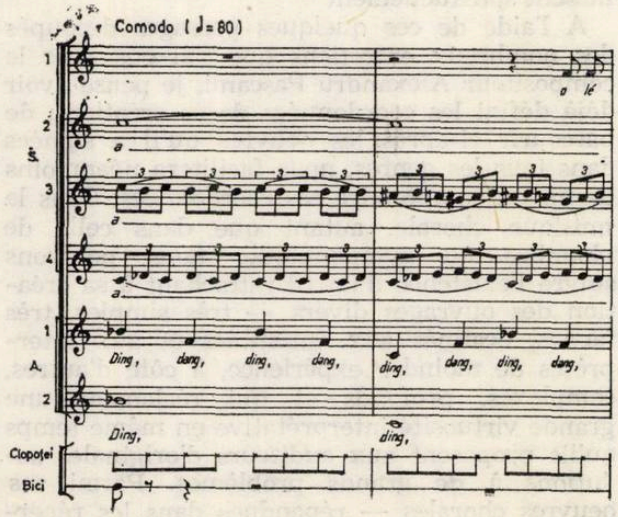
Comme on le verra aussi dans le genre symphonique, le compositeur se sent, en permanence, appelé à polir de manière personnelle ces filons rhapsodiques pleins de verve concertante, d'une sensibilité spécifiquement roumaine et auxquels Georges Enesco a prêté de l'éclat et assuré la faveur universelle. La *Chindia* d'Alexandru Paşcanu est une variation chorale pouvant n'importe quand se ranger auprès des rhapsodies énesciennes et nous représente dans presque tous les coins du monde. Parmi ses ouvrages choraux, *Bocete străbune* („Lamentations funèbres ancestrales") — 1971 — et *Festum hibernum* (1979) sont, dirait-on, les plus aptes à illustrer la sphère de tous ces aspects exprimés avec un sens dramatique de grande finesse, construits ingénieusement. C'est ainsi qu'en nous laissant guidés par les pensées du compositeur, nous pouvons y suivre „le tableau vivant des rituels populaires dans l'atmosphère requise". Y sont en effet présentes et „la beauté sauvage, pure et élémentaire du moment le plus dramatique de l'existence" et „la résonance profonde, millénaire et hyperpolie de la litanie populaire". L'inspiration en est puisée principalement à trois *bocete* du Banat, de Vrancea et du Bihor (le premier recueilli par Constantin Brăiloiu, les deux derniers par Belá Bartók). Ces lamentations funèbres se développent ici soit sur une toile de fond harmonique ostinato, construite avec des éléments extraits à des modèles, soit dans un accompagnement de *toaca* *), de cloche ou de timbale, voire même de vers scandés et criés — à la manière des adages folkloriques lancés en criant —, de vocalises hullulées et de soupris choraux. Le pathétique et le spectaculaire non seulement qu'ils ne portent pas ombrage à la pensée artistique magistralement exprimée, mais tout au contraire la développe jusqu'à la transfiguration. Pour son premier modèle, le compositeur choisit comme



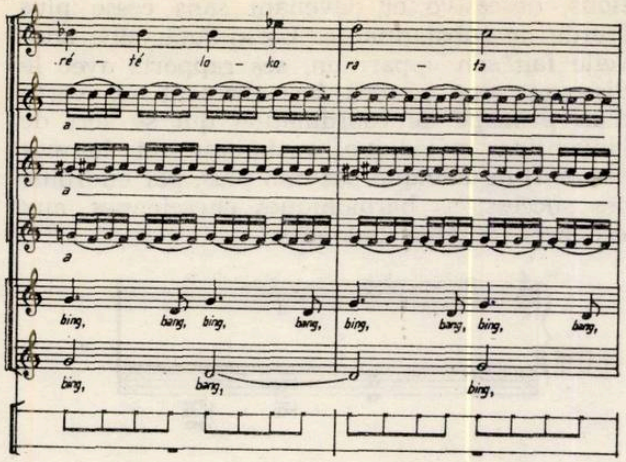
accompagnement l'accord qui renferme des appoggiatures demeurées inachevées afin de mieux rendre le chagrin de l'irréparable séparation de l'être aimé. L'ambiance sonore, en effet, en devient d'autant plus tragique. Ce modèle, il convient de le relever, ainsi qu'un autre d'une structure analogue, provient



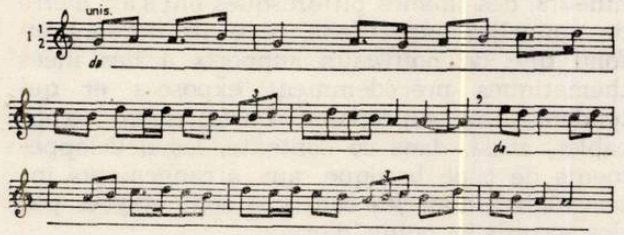
des accords de trois ou quatre son revêtus toutefois de formes inhabituelles et taillées d'après des suggestions puisées aux modèles mélodiques de base. L'ouvrage se recommande non seulement par son harmonisation mais aussi par son intention dramaturgique puisqu'il réunit les principaux épisodes rituels en leur prêtant une tension progressive qui culmine au finale et qui n'est pas dépourvue d'un certain aspect filmique. *Festum hibernum* (1979) — avec le sous-titre : „Străvechi tradiţii ciclice" („Traditions cycliques ar-



*) *toaca*, instrument cultuel servant à appeler les fidèles à la messe. C'est une planche assez étroite — parfois une pièce en métal — sur laquelle on frappe des coups d'une sonorité spécifique à l'aide d'un marteau en bois ou métal. — n. trad.



chaïques") — apporte d'emblée une riche atmosphère sonore, spectaculaire et en tout samblable aux élaborations chromatiques d'un peintre tel que Ion Ţuculescu, fondées sur un agencement de coloris propres aux tissus populaires roumains et surtout aux tentures pay-

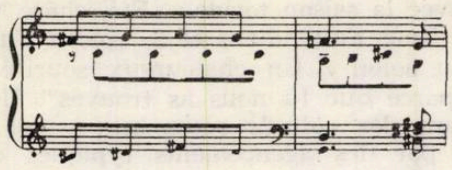


sannes : Des bribes de chansons traditionnelles y sont „orchestrées" au moyen de voix perpétuellement mouvantes, la surface musicale étant peuplée à certain moment d'„isons" rythmés, de pédales multiples, d'accents, de sons de cloche (qui se répondent réciproquement), le tout éclairant d'un jour radieux, d'autres fois estompé, des idées mélodiques par excellence chorales. La vivacité du tableau musical vient de rythmes archaïques et essentiellement folkloriques, alors que les connexions des différentes surfaces se font — comme dans la musique liturgique roumaine — sur des axes mélodiques. De longs mélismes (de lutrin) ou des ponts rapidement changeants — issus de thèmes exposés précédemment ou ultérieurement — nous obligent à nous laisser convaincre (si jamais il en est encore besoin) que ce type de musique contient en lui-même les ressources d'un développement, d'une amplification ou — inversement — d'une pulvérisation, d'un morcellement total. On se rend compte que c'est bien là que l'on peut toujours trouver des solutions propices à la musique moderne !

Etroitement reliée à l'art choral d'Alexandre Paşcanu, bien que beoucoup moins ample, est sa création de musique vocale, d'ailleurs très peu connue. Ayant cherché à réunir ces partitions, je suis arrivé à la conclusion qu'il existe quatre titres, à savoir *Vara* („L'été"), *Cîntec de leagăn* („Berceuse") — 1949 —, *Cîntec* („Chanson") et *Lied* sur des vers de Tudor Arghezi — 1963 —. Le premier est écrit sur des vers du compositeur même et imagine un dialogue avec la saison toride : „Eté, chère voyageuse / Nous t'attendions et te voici / Tu descend du soleil / Un chaleureux sourire aux lèvres parce que tu nous as trouvés". Un air provenant des *colinde* roumaines y est harmonisé par des agencements typiques de la musique de chambre, parmi lesquels de temps à autre sont introduites des cadences de jazz. La deuxième idée de cette chanson, après un joyeux début, se voile rapidement de tristesse et cette mobilité de tonalité constitue un trait de style propre à la création du compositeur. Des caractères de musique tonale et modale cheminent côté dans un même sentier. Tout le discours est lourd de poésie raffinée et qu'on dirait enveloppée de mystère. *Cîntec de leagăn* apporte des allusions discrètes aux vers et à la musique folkloriques : „Va, dors / Va, auprès de ta maman / Trésor chéri, ma lumière / L'amour te veille". Il est intéressant de voir comment le compositeur — un solide connaisseur du folklore — a réussi à introduire, par le truchement de la berceuse (espèce très fréquente de la musique populaire roumaine), des caractères de dance populaire, harmonisés dans le tonal-modal et témoignant souvent de démarches chromatiques.

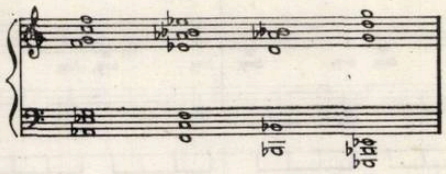
Cependant, les premiers opus d'Alexandru Paşcanu furent ceux de la musique de chambre. La triade comprenant *Prélude, Fuguette* et *Interrogation,* pour piano, datant de 1945, fut distinguée du Prix „Aurelia Cionca". Dès ces premières pages on observe le goût du compositeur pour les longues élaborations dont les résultats sont repris, après de nombreuses années, dans le but d'une meilleure finition et d'un enrichissement des nuances. La *Suite pour piano* (1952) contient plusieurs miniatures accompagnées du sous-titre „dans le style roumain". Les quatre épisodes de cette Suite s'intitulent : *Răsărit de soare* („Lever de soleil"), *Începe viaţa* („La vie commence"), *Cîntec de dor* („Chanson de dor") et *Copii la joacă* („Jeux d'enfants"). Tel le début du jour, celui de la Suite est plein d'une vivacité — enfantine, dirions-nous —, sincère et toute belle. La première idée musicale se compose de deux parties : d'abord, une démarche mélodique diatonique, aux résonances archaïques ; ensuite, une pente modale chromatique. Avec ses incessantes variations, toutes pleines d'assurance, avec ses modifications, en cours de route, d'ordre mélodique ou harmonique, le thème de la journée commence au centre *sol* et s'arrête au centre *do dièse,* depuis la nuance *pp* à *ff*. La marche des séquences les conduit à des glissandos harmoniques dont les cellules composantes se déplacent vers d'autres centres, transofrmation qui entraîne des modifications complètes d'ambiance sonore. Ne manquent pas non plus cer-

taines imitations d'instruments folkloriques, comme par exemple la suggestion d'un air de tympanon :



De l'ancienne musique roumaine descend aussi cette espèce de mouvement pendulaire plagal, plein d'indécision du fait de son revêtement néoromantique. L'harmonie s'achemine sur une voie témoignant de l'indépendance à l'égard des rapports bien connus et culminant au cours du dernier mouvement par cette candeur et cette subtilité propres aux jeux d'enfants : de là, ses renversements, ses divers arrangements intervallaires, ses structures parallèles harmonisées, etc. Le trajet de la *Suite* fait observer également des enchaînements de matériaux, dont les uns ont déjà été mentionnés, alors que d'autres relèvent de l'inspiration même de l'auteur ; le résultat est cependant cohérent, plein de charme. La maîtrise du compositeur est évidente et de ce point de vue le fait de construire un discours sur plusieurs plans différemment élaborés semble être très à la portée d'Alexandru Paşcanu.

Une place de choix dans sa création revient au cycle de chambre *Noaptea în muzică şi muzica în noapte* („La nuit en musique et la musique dans la nuit"), écrit en 1955 ; en font partie : la *Sérénade pour violoncelle et piano*, la *Nocturne aquatique pour piano* et *Nuit d'été* pour cor et piano. Les formes à travers lesquelles s'expriment les sensations engendrées par „la vue et l'ouïe de la nuit" tout en n'étant pas suffisamment concrètes pour se définir par elles-mêmes, ne sont pas moins tributaires du lied. Il est également intéressant d'observer que le système intervallaire du cycle dénote certain aspect vocal, les intervalles les plus fréquents étant les secondes, les tierces, les quartes et les quintes, les grands intervalles étant utilisés seulement lorsqu'ils apparaissent comme les sommes des plus petits. Sans doute, l'harmonie du cycle est-elle fidèle aux suggestions de l'impressionnisme mais celles-ci sont elles-mêmes transformées en des aspects particuliers, originaux, par l'affiliation à des caractères folkloriques roumains. Bien plus, certaines suggestions provenant de la musique des *laoutars* amènet, ci ou là, quelques solutions inattendues. Dans le premier ouvrage du cycle, le piano complète la déclaration du violoncelle en renfermant dans sa tissure les IIIe et VIe degrés d'un côté, ainsi que les IIe et IVe degrés d'un autre côté, tous mobiles et englobés en des accords construits sur l'idée de la résonance des tierces. Et la musique s'élance en se développant — à partir de ses propres impulsions —, soumise à des variations, obsessive et devenant sans cesse plus lourde de substantialité. Lorsqu'une idée nouvelle fait son apparition, ses rapports avec le discours sont résolus brusquement en vertu d'un principe de coordination qui se sert de l'invention mélodique, rythmique et harmonique. Il ne manque pas non plus, par endroits, des successions harmoniques énesciennes, aux cadences toutefois „adoucies" :



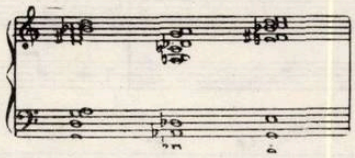
Zeno Vancea *) observe que, chez Alexandru Paşcanu, l'harmonie a le rôle de créer une ambiance descriptive qui réponde au programme de l'oeuvre. Ici, par exemple, à l'un des points dynamiques culminants, les trilles et les flageolets dépeignent un paysage hautement impressionnant par sa suggestivité ; ailleurs, des thèmes pittoresques ont l'air d'être de nouvelles expositions, mais ils ne sont au fond que de nouveaux supports à des idées thématiques précédemment exposées et qui tendent à se superposer. Parfaitement explicables, aussi, dans ce contexte, les développements de type baroque, aux arrangements intervallaires dont les cadences sont étayées par des accords — points d'orgue.

La *Nocturne aquatique pour piano* rend le charme poétique d'un soir d'été au bord de l'eau. Le tableau musical décrit la vie végétale spécifique. Dès lors, cette fois-ci, on se trouve devant des éléments thématiques imprécisément tracés, soutenus par des „jaillissements" harmoniques dont les repères sont pentatonals, hexatonals, heptatonals, etc. Sur un axe modal, voici des découpes ou des arrêts cadencés, comme dans la musique psaltique

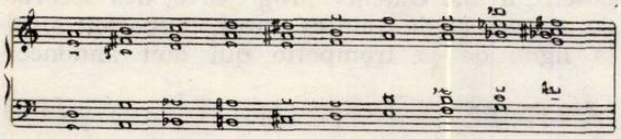
roumaine, dont même de possibles reflets tonals sont gardés. Mélodie et harmonie ne font qu'un. A son tour, cette partie de la forme s'appuie-t-elle successivement sur les centres *sol* et *do* (dans un enchaînement plagal) marquant en permanence un rythme intérieur qui emporte les accords thématiques sur des degrés surtout secondaires jusqu'à la culmination dynamique, dont la tension s'accumule grâce à des mélismes, au registre aigu du piano. Et tout „retombe" brusquement, pour faire place à la reprise au moyen de longues sonorités finement ébauchées.

*) Zeno Vancea : *Alexandru Paşcanu* dans *Creaţia muzicală românească, Secolele XIX—XX* vol. II, p. 320.

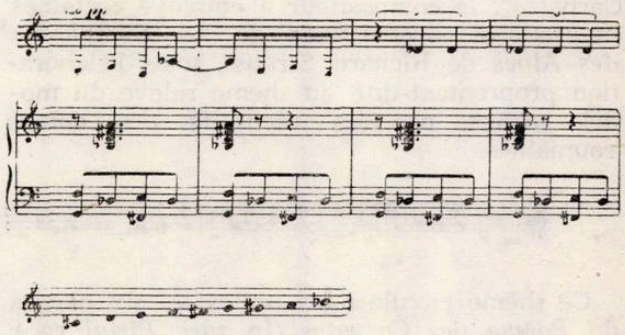
La canicule pesante de la *Nuit d'été* pour cor et piano dispose, elle aussi, d'un thème adéquat, construit dans le mode diatonique. La cadence finale en *ré* est atteinte par un changement de son *(fa dièse)* qui, implicitement, avait requis l'altération des sons *si* et *la* (lesquels sont devenus de ce fait *si bémol* et *la bémol).* Les complexes d'accords sont utilisés fréquemment, mettant en valeur de discrètes influences folkloriques. L'idée thématique secondaire s'accompagne de „fausses" voies renfermées en des contremélodies. Si on résumait les voies de la pensée créatrice dont témoigne le cycle, on pourrait dire qu'à l'intérieur l'unité musicale de la forme l'incidence chromatique est absolument surprenante, l'incipit et l'achèvement de la section étant par contre très évidents quant aux jointures harmoniques.



Elle aussi occupant une place distincte dans l'oeuvre d'Alexandru Paşcanu, l'*Improvisation pour alto et piano* (1965) est intensément chromatique, le déroulement et le souffle des phrases ne cessant pas, pour cela, un seul instant, de rester *cantabile.* Qelques accords de quartes et de neuvième (majeures et mineurs) sont introduits, alors que la tonalité dispose d'un chemin d'étroites dimensions. L'harmonie, elle, suit un chemin qui témoigne de points de repères nouveaux, étant — quant à la succession des contrastes — très proche du récitatif des *doïnas* roumaines que l'on va retrouver d'ailleurs tout le long de l'ouvrage où, de manière surprenante, il devient l'instrument au moyen duquel est réalisée une musique aux contrastes minimes ; seul, peut-être, le „jaillissement" rythmique de l'incipit du second thème réussira à transgresser l'esprit de cette musique faiblement contrastante.



La plus connue des oeuvres de chambre d'Alexandru Paşcanu est la *Ballade pour clarinette et clavecin* qui a même été orchestrée pour clarinette solo et orchestre à cordes en 1977. Dédiée au célèbre clarinettiste roumain Aurelian Octav Popa, cette partition est mise sous la signe de la virtuosité de ce dernier. Dès lors, se donnant la main, on y trouve l'audace instrumentale, la chaude expressivité, le grotesque même, né de l'emploi d'un langage bitonal et qui, parfois, s'appuie sur des repères de musique de jazz. Le souffle de l'ouvrage est emprunté aux ballades des haïdouks dont les points culminants deviennent ici des centres de coloris instrumental. L'harmonie — avec son rôle d'accompgnatrice — est rythmé par des mélismes ou des flèches où s'accumulent de nombreuses secondes placées côte-à-côte ou des *clusters.* Pleinement justifié, le rythme „endiablé" de la troisième idée issue des modèles aksaks des laoutars, fait aussi valoir le mode employé, celui du *ton — demi-ton.* Et les traits „piquants" des soli s'appellent ici : *slaptongue, glissandi, frullati, vibrato negro,* etc.



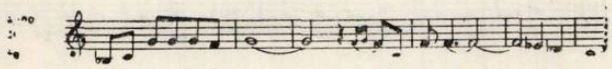
*

„En ce qui concerne le style des oeuvres d'Alexandru Paşcanu — remarque le professeur Zeno Vancea *) —, il existe une évidente différence entre ses ouvrages choraux et ceux instrumentaux ; alors que les pièces chorales sont écrites sur des mélodies authentiquement populaires, chose qui détermine en propre leur caractère autochtone, les compositions instrumentales, malgré la présence de quelques citations folkloriques — comme par exemple „L'appel des moutons" dans *Poemul Carpaţilor* („Poème des Carpates"), ou bien la „chanson de haïdouk" qui sert de base à l'orage dans le même poème, ou encore le thème de la tempête dans le poème *Marea Neagră* (La Mer Noire), un motif tiré d'un recueil de folklore de Sabin Drăgoi — et bien qu'elles aient une certaine saveur roumaine, témoignent d'un style qui n'est pas du tout déterminé par la musique populaire. Parfois, des éléments quasi-folkloriques se manifestent sous la forme de quelque tournure mélodique, d'habitude à la fin des phrases, qui relève d'un certain caractère modal archaïque, comme c'est les cas du thème „Peştera Ialomicioara" („La grotte de Ialomicioara") dont les inflexions rappellent une mélodie psaltique".

Quant à ses oeuvres symphoniques, chaque fois qu'il en fut question dans nos entretiens, le sujet préféré porta sur leur caractère descriptif. Comme on le verra, le compositeur s'est fait un véritable art poétique des programmes de ses ouvrages symphoniques, son intention étant d'engager avec ses auditeurs un dialogue animé, humain et brûlant, au travers duquel il flatte leur sensibilité. Comme

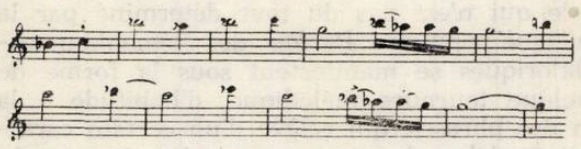
*) Zeno Vancea, *op. cit.*, p. 320.

ses maîtres, Marţian Negrea et Dimitrie Cuclin, dont les oeuvres lui ont servi de modèle, Alexandru Paşcanu s'est consacré avec ferveur à la description des merveilleux sites de sa patrie. Il les a dépeints en formes symphoniques amples à la construction aussi rigoureuse qu'attrayante. On trouve, d'abord, le cycle intitulé *Frumoasă-i ţara mea* („Qu'il est beau, mon pays") renfermant deux poèmes, ceux-là mêmes que nous venons déjà de mentionner : *Poemul Carpaţilor* (1954) et *Poemul Marea Neagră* (1959/1960). Pour le thème „des Carpates", le compositeur a employé certaines suggestions constructives de *La Symphonie des Alpes* de Richard Strauss, mais l'élaboration proprement-dite du thème relève du modèle offert par les récitatifs des *doïnas* roumaines.

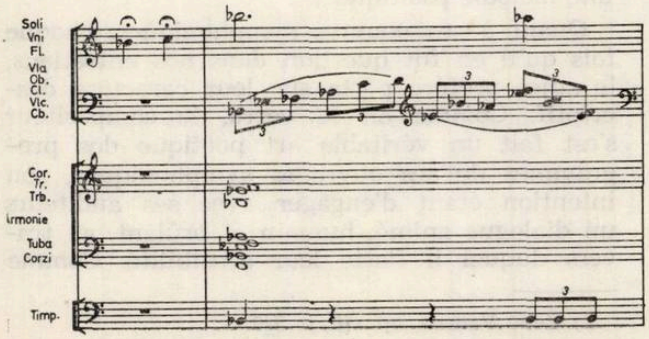


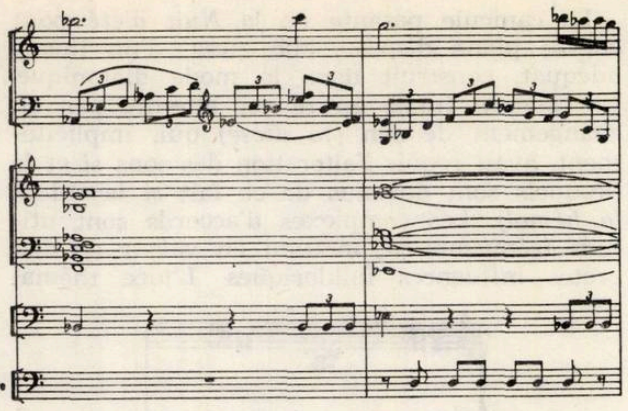
Ce thème circule dans toutes les six parties du *Poème des Carpates (În zori, Pîrîul rece, Peştera Ialomicioara, Furtuna, La stînă, Carpaţii neclintiţi străjuiesc = A l'aube, Frais ruisseau, La grotte de Ialomicioara, L'orage, A la bergerie, Immuables, les Carpates montent la garde).* Il éclaire, il met en valeur certains aspects pittoresques des sites décrits dont la beauté varie selon la position du soleil : „À mesure que la lumière croît, diffusée à travers le tourbillonnement de fantastiques formes en perpétuel mouvement, des contours nouveaux peuvent être entrevus d'une seconde à l'autre, les uns derrière les autres, de plus en plus lointains, prolongeant la grandiose beauté du paysage jusqu'à l'infini". C'est cela qu'on lit dans le programme élaboré par le compositeur et qui accompagne la musique.

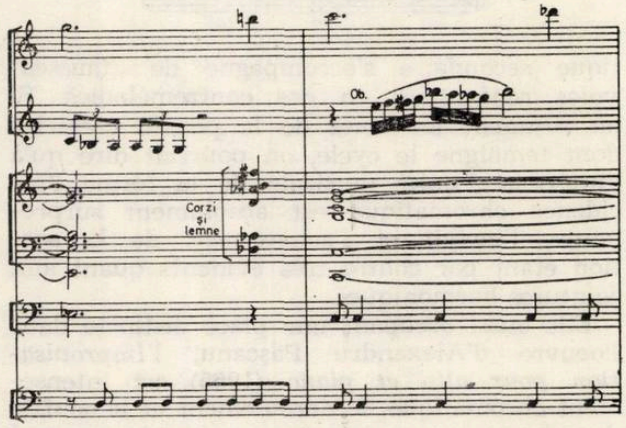
Le thème „des Carpates" recèle un second



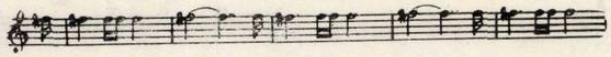
tronçon qui, dans la partition, se présente ainsi :



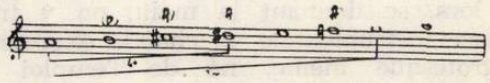




Ce tronçon part d'une zone harmonique diffuse et se fixe ensuite dans un clair *do majeur,* lequel signifie „les fanfares de lumières annonçant le lever du soleil qui éclaircit le ciel et fait naître le jour nouveau". Les cuivres posent, à une cadence progressive, des accords de quartes et de quintes pures, préparant ainsi la ligne de la trompette qui doit annoncer

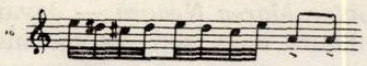


l'aurore à l'horizon, sa mélodie étant harmonisée tout d'abord sur un accord en *mi majeur* et puis sur un accord en *la majeur.* On remarquera avec intérêt que la marche de l'harmonie — sur tout le trajet de l'ouvrage — est en fonction „des aspects changeants" des Carpates baignées par la lumière du soleil. „De quelquepart, de sous la terre, caché par l'herbe et le feuillage — observe le compositeur — s'écoule, glougloutant, un serpent fluide, argenté et ondoyant, frais, pressé et joyeux parce qu'il s'est sauvé de la geôle souterraine". C'est à ce moment que s'ouvre la seconde partie du poème où l'on entend le thème du ruisseau *(Pîrîul rece)* construit dans le mode.



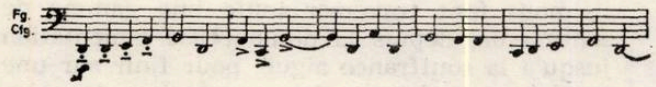
Le développement du thème procède des propres ressources de l'auteur auprès des-

quelles on trouve aussi le début d'une danse populaire, le „brîuleț" (danse de ceinture) :

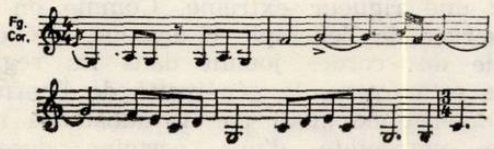


Et le ruisseau dans sa marche aboutit à une cascade tourbillonnante où „les eaux se jettent dans le vide".

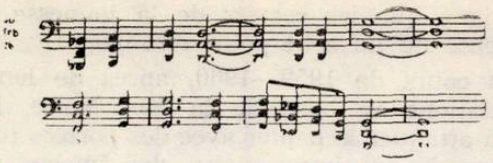
Le thème de la partie suivante, *Peștera Ialomicoara* est présenté par le basson et le contrebasson, à la manière archaïque, en suivant la démarche propre à la musique psaltique roumaine :



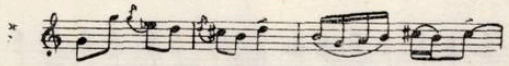
Pour augmenter l'ambiance de mystère de la grotte, l'auteur utilise des cadences harmoniques *ostinato* parmi lesquelles on entend, parfois, des *glissandi* de trombone et de tuba suggérant les tressaillements de peur des visiteurs... „Lorsque la nuit s'est faite dense et que notre tension approche de la fin, le regard se dirige vers l'arrière, vers la bouche de lumière laissée derrière soi et, dans une hâte croissante, nos pas pressés s'y dirigent", précise le compositeur afin de nous introduire à nouveau dans le quotidien dynamique et plein de charme. Mais, à ce moment, l'orage *(Furtuna)* nous surprend, véritable lutte acharnée entre les montagnes et la nature déchaînée. Le thème „des Carpates" reparaît transfiguré, suivi par „l'appel des moutons à la bergerie" *(La stînă)* qu'accompagne un accord de quinte pure :



Trompette et cor reprennent ce motif en canon. Un bref éclair réalisé par une flûte piccollo, une timbale et une contrabasse précède l'air populaire bien connu *Amărît ca mine nu-i* („Il n'y a pas de plus chagrin que moi") — en fait une romance dont l'intonation déprimante, à force de solitude, représente le refuge trouvé par l'auteur aux sentiments qui l'oppressent à ce moment-là. Des torrents tumultueux descendent, violents ensuite, comme si les barrières du ciel s'étaient ouvertes, déchirées par des foudres et des tonnerres. Les cordes et les autres sections de l'orchestre procèdent par des doubles croches, dans une marche chromatique, et même par des secondes augmentées dépressives. C'est le thème de „l'orage" qui revient dans cette partie, fondé sur une „chanson haïdouk" :



Pendant tout ce temps, le thème „des Carpates" „enveloppe" le déploiement de l'orage en devenant toujours plus dur, plus acerbe, essayant de lui opposer sa résistance. Peu à peu, la force de l'orage diminue, le soleil reparaît et à nouveau opère des miracles. C'est pourquoi, le deuxième tronçon du thème „des Carpates" aquiert ici du calme, devient maître de lui-même, s'illumine et, dans le même temps, crée des conditions de vie joyeuse, saine et vigoureuse, l'existence même des pâtres montagnards, illustrée par un motif adéquat :



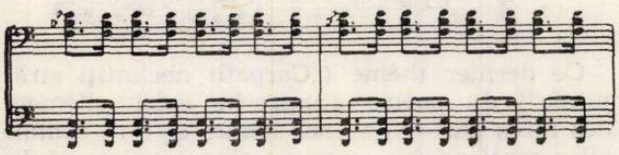
Ce dernier thème („Carpații neclintiți străjuiesc") du poème s'approche spirituellement des idées pastorales énesciennes et tout comme elles contient des augmentations et des amplifications frénétiques, réalisées par une transformation minime, rhapsodique. Des dizaines de mesures sont ici harmonisées avec la même fonction, le pouls de la musique étant rythmique, relevant du timbre. Les dernières pages de la partition font valoir la colonne vertébrale de tout le poème, le thème „des Carpates" tel un hymne consacrée à la beauté des montagnes.

Ainsi que nous l'avons déjà dit, les oeuvres symphoniques d'Alexandru Paşcanu regorgent de son bonheur à s'exprimer à l'aide des instruments musicaux, de sa passion à trouver les meilleurs moyens pour tirer profit des timbres afin d'arriver à rendre musicalement ses programmes. Cela étant, bien que réduits comme nombre, ses ouvrages symphoniques témoignent de retours, de reprises, d'enrichissements des points de vue antérieurement exprimés. Encore au lycée, Alexandru Paşcanu s'occupait de l'orchestre que les élèves avaient formé et auquel il assurait aussi les arrangements orchestraux. Autrement dit, cette manière qui le caractérise il la cultive très sincèrement, depuis ses premières années d'activité. Récemment, le compositeur a été prié de réaliser, en vue des cours de musique dans les écoles, un set de 80 diapos en couleur représentant les instruments musicaux et les ensembles orchestraux ; une tâche qu'il a accomplie avec beaucoup de plaisir, allant même jusqu'à la compléter de bandes magnétiques avec des enregistrements de fragments musicaux répondant au programme proposé. En d'autres mots, à ses 60 ans, Alexandru Paşcanu trouve encore les ressources nécessaires pour faire face à un effort dédié à l'enseignement et à l'éducation musicale ; c'est là, assurément,

un signe que les secrets de la jeunesse permanente ne lui sont point étrangers !

Au cours de 1959—1960, après de longues méditations au bord de la Mer Noire, il se prit à attaquer le papier avec des portées toutes pleines de ses impressions, des images remportées, des sentiments qui l'avaient envahi... Il créa ainsi le poème *Marea Neagră*. On y entend „les grandes voix de la nature" (cf. Ștefan Niculescu, dans l'étude introductive de la partition). Le début de la musique suggère „une nuit sombre sur les profondeurs d'une étendue d'eau sans fin".

Contrastant avec ce calme qu'on dirait permanent, apparaît une autre idée, celle qui exprime la naissance de l'orage ; sa structure mélodique ressemble aux lamentations funèbres roumaines. Dans l'harmonie de l'orage d'échaîné se trouvent des accords ryth-

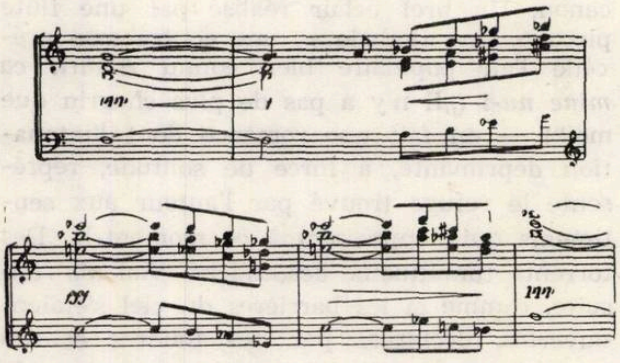


més de manière tranchante, aux accents surprenants : et, dans le plan général de l'orchestre, l'orage est suivi pas à pas, avec toute sa multitude d'épisodes naturels, exprimés notamment par les cuivres. Dans le développement qui s'enchaîne à partir de ces deux idées thématiques, l'orage peu à peu diminue, ses éléments composants étant éliminés systématiquement, fondant, fusionnant avec la mer. Le premier tableau du développement exprime l'aube, le lever du soleil — celui-ci plein d'embûches dans ce contexte —, après quoi c'est toujours la même idée — celle de la mer — qui, à l'aide d'une cellule de *„brîuleț"* nous emporte dans une zone de joyeuse agitation, aux vagues écumantes, léchant les bords des villes qui s'éveillent à la vie. Seul, le recueillement intérieur du deuxième tableau estompe l'ardeur de la lumière généreuse, répandue richement. Le finale du poème suggère „la grandeur de l'homme libre, égale à celle de la mer" — suivant les propres termes du compositeur.

Le sous-texte de certaines inscriptions musicales contenues dans la partition mérite également de nous y arrêter un instant, car il prouve la subtilité de la pensée symphoniste du compositeur. J'envisage dire tous ces rythmes qui nous font penser au trot des chevaux traversant l'orage, aux envahisseurs qui temporairement ont fait descendre la nuit sur notre terre roumaine et notre liberté, à ces jeux d'enfants (aux thèmes si connus) que l'auteur introduit d'ailleurs dans le finale radieux de l'oeuvre lorsqu'il rend hommage à la toute-puissance de l'astre solaire qu'il compare à la grandeur de l'homme libre. Pour tout dire, dans le poème *Marea Neagră* — davantage que partout ailleurs dans son oeuvre intégral —, le compositeur utilise un programme double : la volonté de „décrire le paysage" du premier programme est complétée par celle d'exprimer le contenu social, humain, historique, du second.

Un autre poème, *In memoriam*, représente l'hommage du compositeur (1956—1957) à „ceux qui sont tombés la face vers l'aurore d'un monde meilleur, plus juste et plus libre". Ces mots sont le motto même de l'oeuvre et ils nous font traverser toute une gamme de sentiments, depuis la douloureuse lamentation jusqu'à la souffrance aiguë, pour finir sur une apothéose, un hymne. La pesante évocation des premières mesures s'appuie sur des harmonies graves qui font place à la première idée, dont la teneur musicale archaïque est imbibée de sobre tristesse.

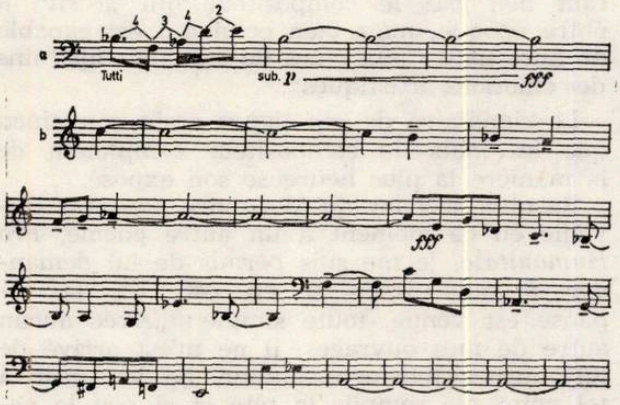
On y est saisi, au passage, par certains rapprochements du style folklorique *parlando-rubato* et les arrangements intervallaires suivants viennent confirmer cette impression. La tension que dégage la matière sonore se transforme peu à peu en une véritable marche funèbre, parcourue à petits pas, des pas menus qui, de manière imprévue, deviennent des pas de révolte, „une course impétueuse que rien ne saurait arrêter" — nous explique le compositeur. C'est un point culminant qui, tel un filtre, accumule les 12 sons de la gamme chromatique et c'est en même temps le point de convergence des cinq plans pressentis auparavant et conduits à présent de main de maître, avec une rigueur extrême. Comme on peut l'observer de l'exemple ci-dessous, tiré de la partie des cordes jouant dans les registres aigus et moyens, la générosité de l'harmonie est déterminée aussi par la substance mélodique empreinte d'une certaine dose de sensibilité :



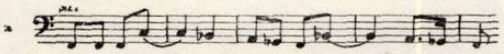
Mais, il fallait s'y attendre, le compositeur qui a imaginé un hommage à la mort et au sacrifice suprême, ne pouvait ne pas envisager aussi une partion dédiée à l'existence, à l'assidue recherche d'une amélioration des conditions de vie et de travail de l'homme.

C'est ainsi qu'apparut en 1958 la *Toccata,* revue et revisée au cours des années 1961—1968. On entend pour commencer une partie du thème qui avait servi à l'élaboration du poème

In memoriam : et l'on comprend de la sorte que la nouvelle partition n'est que la continuation de l'autre. A partir de là, dans une judicieuse progression de la dynamique et du rythme, est préparée l'exposition du thème de la *Toccata* même, lequel comprend deux parties : *a* et *b :*



Le segment *a* contient, d'une part, les quartes augmentées qui étaient caractéristiques du poème *In memoriam,* et d'autre part, ces notes „tenues" qui, en permettant les compléments mélodiques et rythmiques, mettent de la vie dans une partition musicale. Ici, l'harmonie ne présente pas beaucoup d'intérêt, au profit du travail mélodique-rythmique et de timbre. La première marche culminative nous conduit dans une zone imprégnée du caractère pictural sonore propre au compositeur, une sorte de *trio* de la toccate, dans le mouvement de l'*Adagio.* Toute espèce d'„instruments" (la *toaca* déjà évoquée, les cloches, les airs de *colinda* aux voix enfantines, etc.) recoivent du compositeur la mission de peindre la vie patriarcale d'un village des campagnes roumaines. Aussi, entend-on clairement des motifs comme *Pe cerul cu flori frumoase, Trei păstori, O, ce veste minunată, Velerim şi Veler Doamne* — autant de célèbres noëls — et qui, ci ou là sont présentés de manière superposée. Recouverts par le thème de la *Toccata,* ces motifs se modifient et conduisent vers une autre idée, d'origine folklorique, le *Lăzărel :*



Mais, voici qu'avec des formules rythmiques propres au jazz, l'auteur reprend l'idée du poème *In memoriam,* puis il fait suivre celle-ci par une des *colinda* d'auparavant, toute la matière sonore se dirigeant vers l'impétuosité de la fin. Tout en étant fort différents, les deux segments de la *Toccata* (le premier étant repris) ne sont pourtant pas irrémédiablement contrastants, aspect que le compositeur lui-même reconnaît mais qui n'est pas moins une excellente preuve des multiples possibilités qui nous sont offertes dans ce sens, si l'on part d'idées populaires ou tout au moins moulées d'après celles-ci.

Quant au programme qui a servi de point de départ au *Diptyque pour orchestre à cordes* (1971), Alexandru Paşcanu nous l'explique : „Préoccupés que nous sommes, toujours plus intensément, par des „problèmes" de plus en plus graves et profonds de technique musicale, nous oublions que, souvent, dans la salle de concert, se faufilent — à moins qu'ils ne l'envahissent — une série d'auditeurs désireux, ne fût-ce que de temps en temps, de retrouver un horizon sonore moins sollicitant, moins tourmenté, pourquoi ne le dirions-nous pas, plus accessible. Pour „technicisé" qu'il soit, notre siècle permet encore d'aimer et même de sourire". Cela étant, le premier thème de la *Sérénade tardive* (la première partie du *Diptyque)* abonde de tendresse évocatrice : des fragments de *Hello Dolly,* de la *Sérénade* de Tosselli — tous ces grands succès internationaux de naguère — nous apportent la preuve d'une idée nouvelle — la présence, qu'on dirait presque charnelle, d'êtres aimés, de noms précis — et qui se répète sans néanmoins recevoir de réponse... Des silences, des mouvements de croches, à nouveau des silences, puis c'est la reprise de la matière sonore antérieure qui marque la liaison avec la deuxième partie de l'oeuvre, intitulée *Frénésie.* Celle-ci réside sur un motif de „brîuleţ" qui, par endroits, se vête d'une harmonie propre à n'importe quelle musique à teneur accessible. La palette de son coloris met en valeur un rythme trépidant, les cordes se mouvant dans l'aigu, au moyen des *flageolets,* des *glissandi,* des *cols legnos, pizzicati,* et autres.

Malgré ce nombre impressionnant d'ouvrages, Alexandru Paşcanu a encore trouvé le temps de se pencher sur des oeuvres destinées aux interprètes amateurs, compte tenu du particulier essor marqué par ce mouvement, aux profondes implications sociales. Ce sont en général des arrangements folkloriques dans la manière du divertissement musical ou de la suite. Etant très intéressants, ces ouvrages ont été inscrits jusque dans les répertoires des ensembles professionnels et jouissent d'une fréquente présentation dans les concerts.

Parmi eux : *La Suite en quatre parties* (1966) où l'on trouve des arrangements sur des chansons comme *De s-ar vinde dragostea* (Si l'amour était vendu), *Ionică-Ionea* (Jean-Jeannot), *Culcă-mi-te mitile* (Allons, couche-toi, p'tiot) et sur la danse *Chindia ;* le diptyque *Jeunesse* (1978) pour orchestre à cordes et *La Suite en deux parties* (1978) comprenant la *Pastorale d'été* et *Fête,* deux esquisses musicales dans les tonalités d'un léger pastel, évocatrices, optimistes.

Dans l'intention de brosser au plus complet le portrait de la personnalité d'Alexandru Paşcanu, ajoutons à tout ce qui vient d'être énuméré ses préoccupations didactiques, reliées à son activité de cadre enseignant au cours de plusieurs décennies. On y trouve ainsi des *Directions dans la lecture d'une partition,* des *Exercises graduels à deux, trois et quatre clefs différentes,* un ouvrage *Sur la transposition,* une *Dictée harmonique,* des traductions de l'*Histoire de la musique au XXe siècle* de Charles Nef et du *Contrepoint* de Th. Dubois, enfin *L'Harmonie,* un cours complet en deux tomes renfermant les techniques harmoniques plus anciennes et plus récentes, y compris la modalité dodécaphonique et des esquisses d'harmonie modale roumaine. Pour finir la liste, le volume *Des instruments de musique,* paru cette année en sa troisième édition.

Ces jours derniers, comme d'habitude, j'ai rencontré maître Paşcanu à une séance du Bureau de musique pour enfants dans le cadre de l'Union des Compositeurs Roumains, dont il est le guide reconnu et apprécié depuis de nombreuses années, dans tous les problèmes portant sur la création musicale du domaine. Lui soumettant le présent texte, je l'ai prié — à l'occasion de ses 60 ans — de me faire l'aveu de deux ou trois de ses pensées sur la composition, sur la sincérité de l'émotion avec laquelle il s'en approche, sur la transmission des valeurs, etc. Et voici la réponse qu'il m'a donnée : „Tout en restant perméable à la nouveauté artistique, mais non pas simplement artisanale, je pense néanmoins que le rôle de l'artiste n'est pas de courir sans cesse et à tous prix après la nouveauté, fût-elle vide de contenu. On ne peut pas révolutionner l'histoire la musique à chaque pas. En premier lieu, l'idéal doit demeurer la sincérité de l'émotion et le perfectionnement (ne confondons pas avec la „complication") de sa transmission. N'importe quelle nouveauté contient, de façon inhérente, des imperfections, alors que la perfection recèle en elle-même d'éternelles innovations... C'est pourquoi, quant à mois, j'appelle contemporain non pas le compositeur qui „écrit" à notre époque, mais bien celui qui est capable de faire naître aux âmes de ses contemporains des émotions artistiques".

Le signataire de ces lignes reste convaincu que les mots du compositeur complètent de la manière la plus heureuse son exposé.

Ensuite, sachant qu'Alexandru Paşcanu travaille en ce moment à un autre poème, *Pro Humanitate,* je me suis permis de lui demander à quel stade il en est. Et, la réponse est venue, toute simple : „Avec aucun autre de mes ouvrages, il ne m'est arrivé de lui tourner tellement autour, de le sentir à tel point me remplir la tête et si peu le papier. Tant de fois des sollicitations de peu d'importance, pourtant impérieuses et urgentes, ont-elles interrompu mon travail. Et puis, pourquoi ne pas le supposer, n'est-il peut-être pas encore assez mûr !"

J'ai pris congé du maître Paşcanu, satisfait de ce que j'avais eu la chance de pouvoir réaliser et avec le vif désir de continuer à trouver des choses pareillement intéressantes et utiles, exprimées en des formes si naturelles, si habituelles, qu'on dirait qu'elles existent depuis toujours et pour toujours.

(en français par Colette Ghimpeţeanu)

BIBLIOTECA „ASTRA"

SOMMAIRE

PETRE BRÂNCUȘI

GHEORGHE FIRCA

Zeno Vancea, octogénaire 1

POINTS DE VUE

SPERANȚA RĂDULESCU

Sur l'authenticité du folklore diffusé par les mass media 3

*

COSTIN CAZABAN

Les compositeurs s'entretiennent avec les travailleurs des usines „Griviţa Roşie" 6

VASILE TOMESCU

Craiova et la création musicale 6

De l'activité de l'Union des Compositeurs . . . 7

Cénacles 9

CRISTINA BOHACIU SÂRBU

L'orchestre „Dinu Lipatti" en Allemagne Fédérale 10

NOTES

DOINA JUCU SANTA

Contributions à l'exégèse de l'oeuvre de Sigismund Toduță 11

MUSIQUE ROUMAINE

CARMEN PETRA BASACOPOL

„Les métamorphoses du ciel" de Nicolae Coman . 13

ANTON DOGARU

L'opéra **„D'ale carnavalului"** de Emil Lerescu . 16

CARMEN STOIANOV

Certains aspects de l'opéra **„Zamolxès"** de Liviu Glodeanu 20

OPINIONS

NICOLAE BRÎNDUȘ

Itinéraire musical actuel 25

SPERANȚA RĂDULESCU

L'ensemble de musique vocale-instrumentale populaire roumaine 27

AU SERVICE DE L'OEUVRE D'ÉDUCATION MUSICALE

GEORGE SBÂRCEA

Dumitru D. Stancu 29

CRISTINA BOHACIU SÂRBU

Carol Kolar 31

MIHAI BENIUC

VASILE TOMESCU

OCTAVIAN L. COSMA

VASILE TIMIȘ

Matei Socor 34

LA VIE MUSICALE

Signataires : Edgar Elian, Titus Moisescu, Anca Râpeanu, Dan Scurtulescu, Ștefan Cărăpănceanu, Costin Cazaban, Mihai Moldovan, Emilia Enache et Irina Hasnaș, Nicolae Brînduș, George Manoliu, Nicolae Țurcanu 37

COMPTES RENDUS

CARMEN STOIANOV

România muzicală, un livre de Viorel Cosma . . 56

*

SILVIAN GEORGESCU

Présences roumaines 58

À L'ÉTRANGER

RUFINA LEITES

La musique soviétiques et ses réalisations actuelles 59

ALFRED HOFFMAN

Fêtes musiales en France 67

CONSTANTIN BUGEANU

Automne musical '80 à Varsovie 73

VIOLETA DINESCU LUCACI
IOSIF SAVA

Bayreuth '80 77

LISETTE GEORGESCU

Le Journal de Cosima Wagner 79

DORU POPOVICI

DAN BUCIU

ȘERBAN NICHIFOR

ALEXANDRU GRAUR

Darmstadt 1980 80

GEORGE SBÂRCEA

Le centenaire de Jacques Offenbach 84

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

ANTON DOGARU

Alexandru Pașcanu 86
(en français par C. Gh.)

MUZICA — Nr. 10—11, 96 p. București — oct.-nov. 1980

Redacția și administrația : București, Constantin Esarcu Nr. 2
Sector 1
Telefon : 15.93.61

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona, adresîndu-se la ILEXIM, Departamentul Export-Import Presă, P. O. Box 136—137 — telex : 11226, București, str. 13 Decembrie nr. 3.

COLEGIUL REDACȚIONAL

dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct), THEODOR GRIGORIU, TEODOR BRATU, MICHAELA ROȘU.

Pe coperta I : Iftimie Bîrleanu — „Naist"

I. P. Informația c. 2710

42.416

Prețul lei 14

12

DECEMBRIE

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALIST

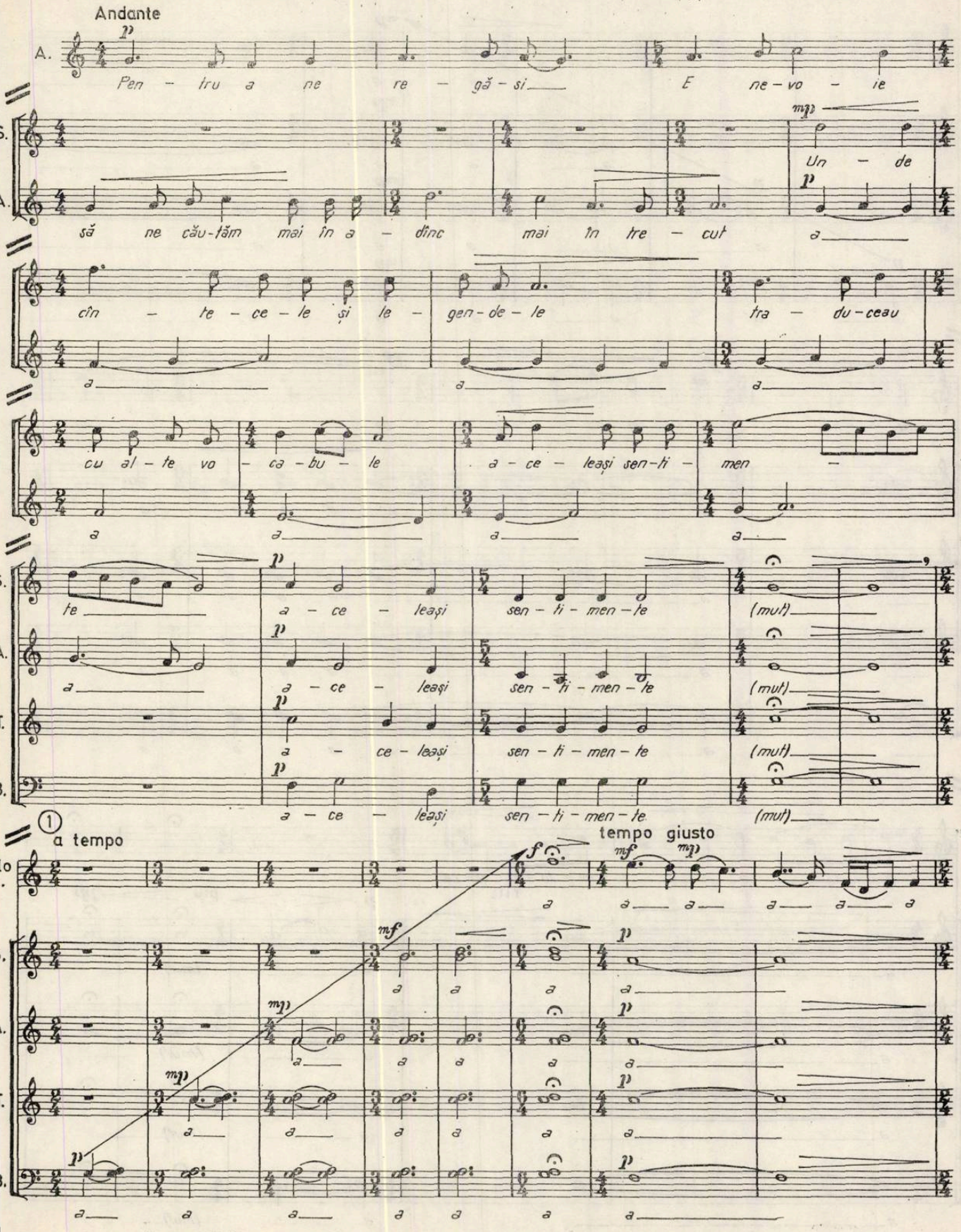
BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

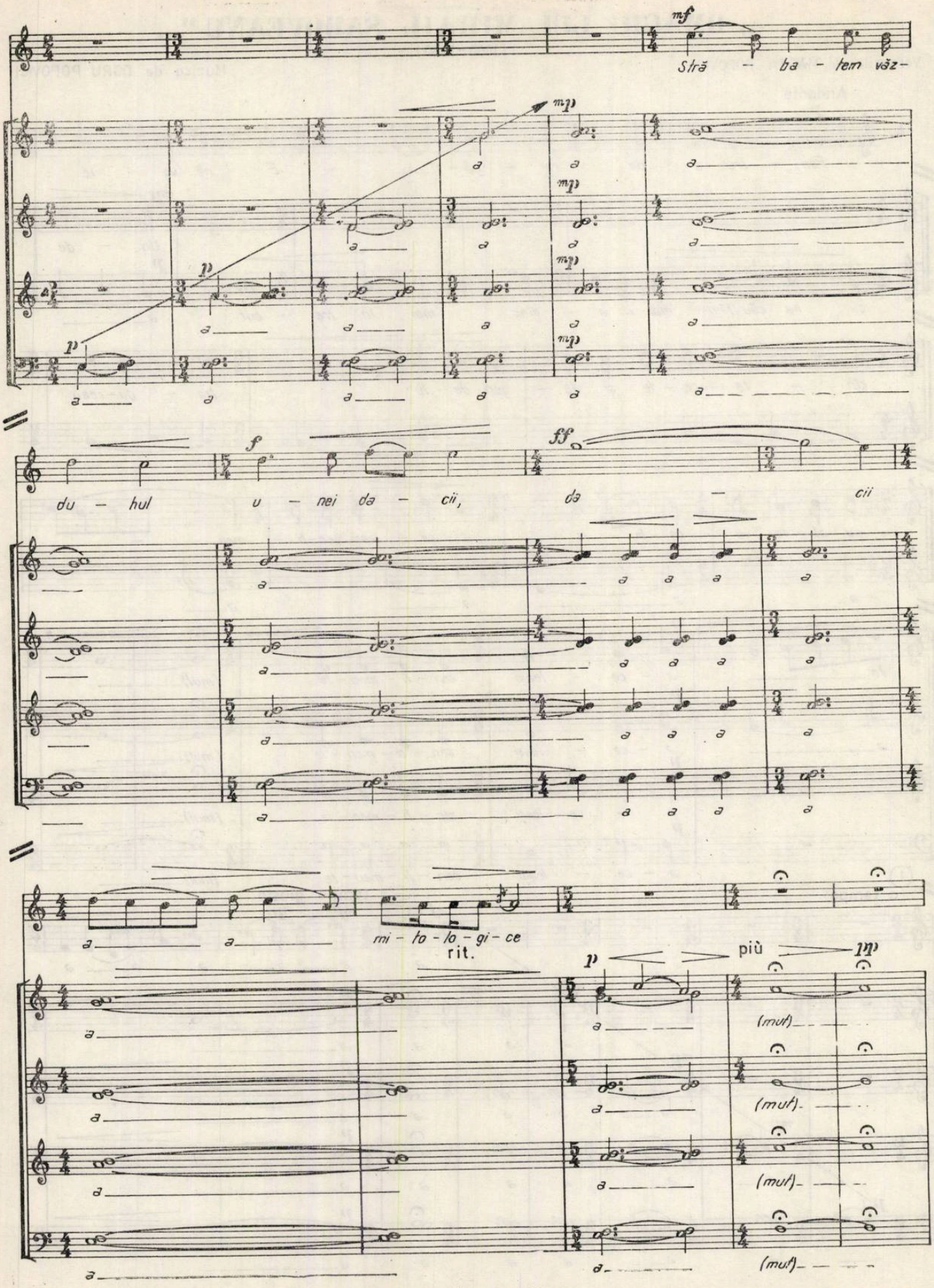
„ OMAGIU LUI MIHAIL SADOVEANU "...

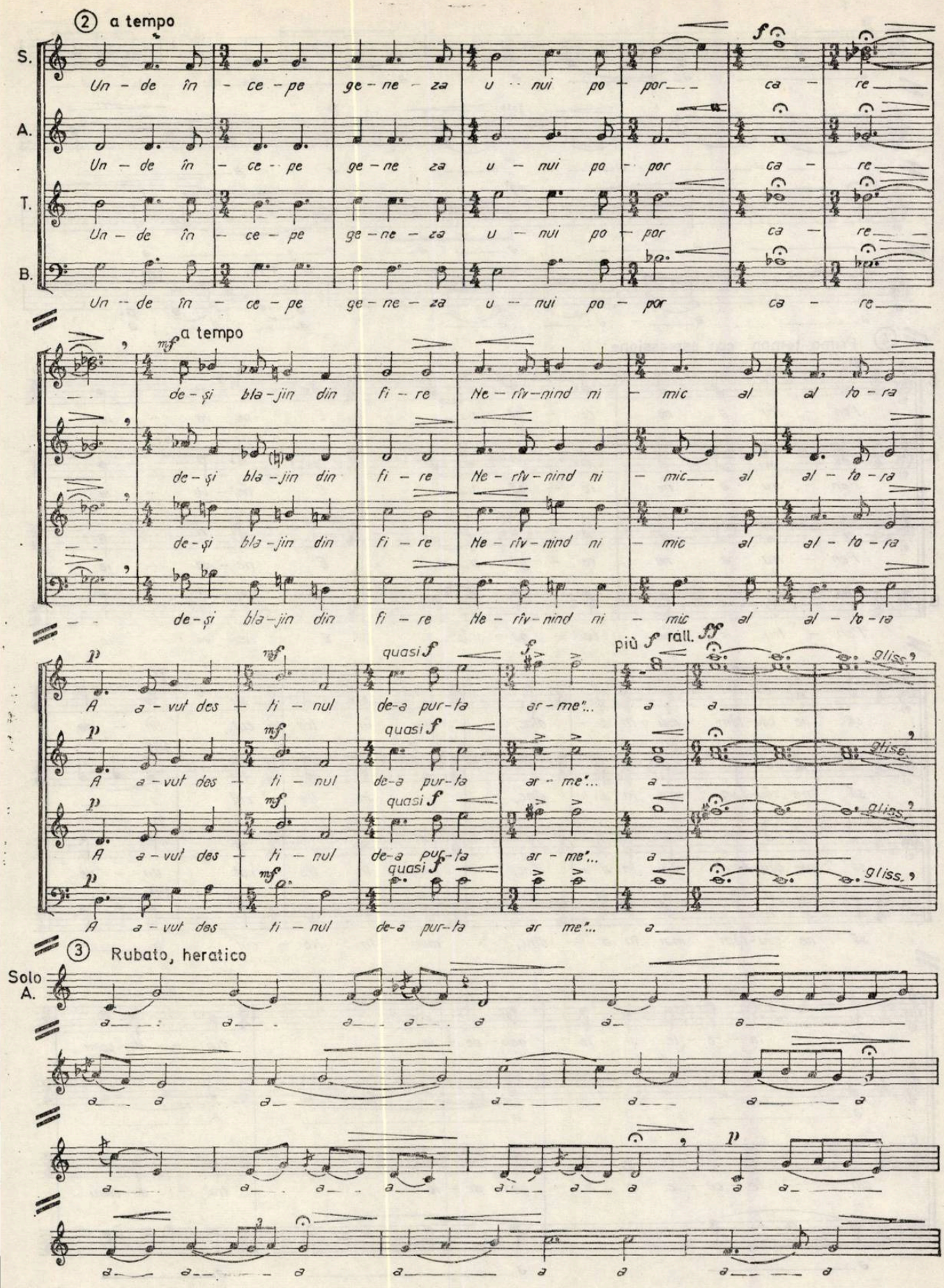
(1880 - 1980)

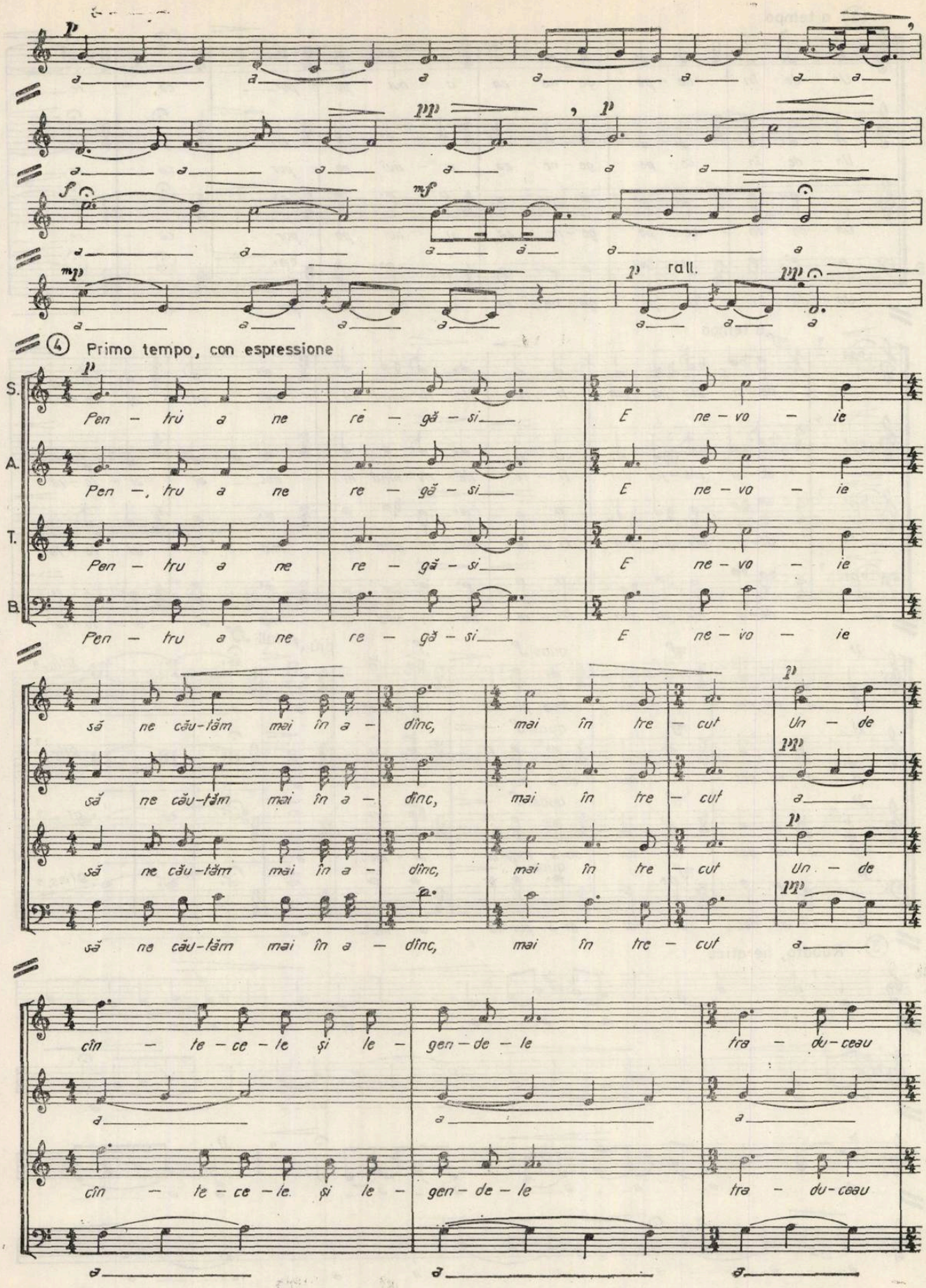
Versurile de MARTA POPOVICI

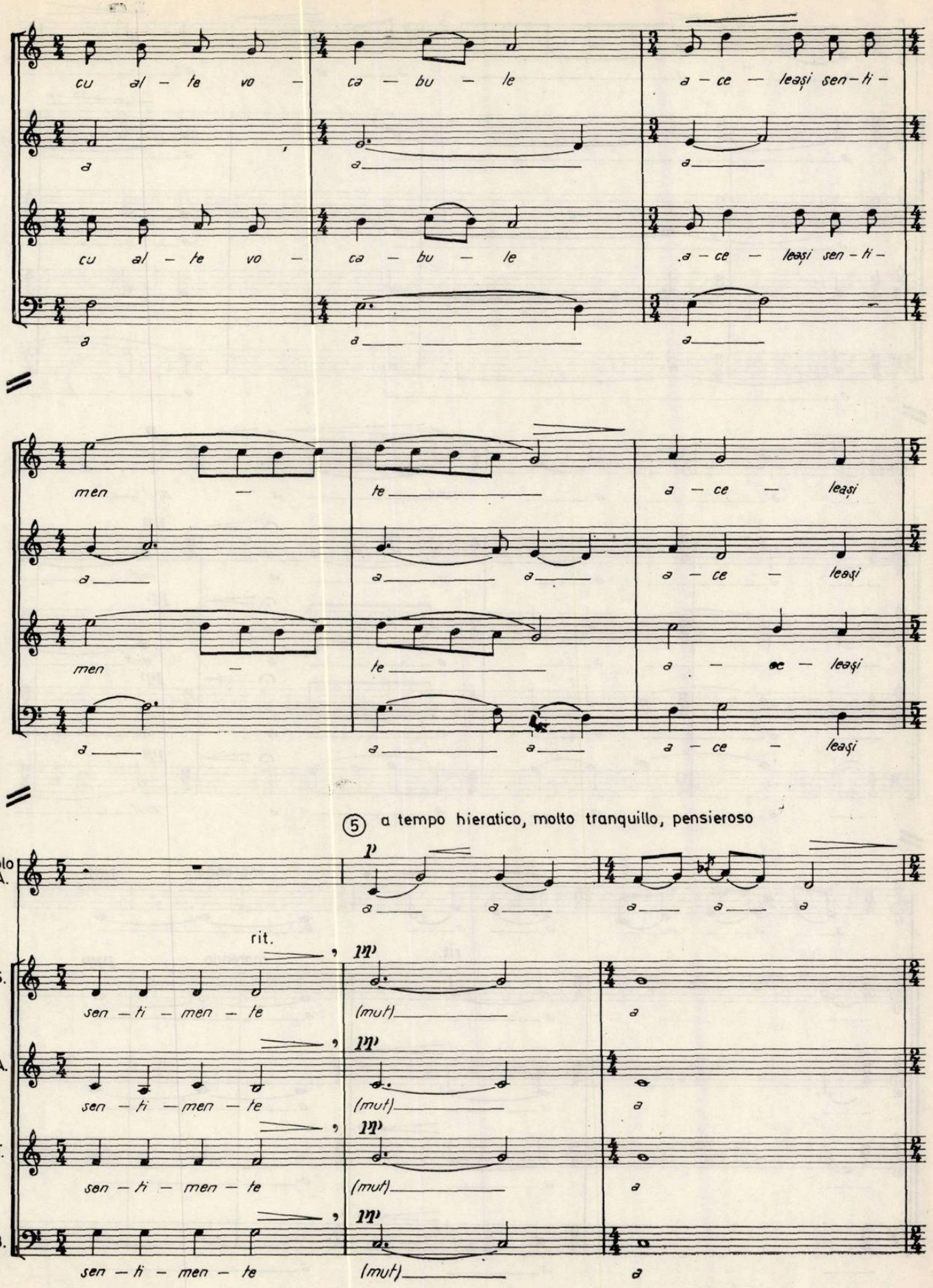
Muzica de DORU POPOVICI



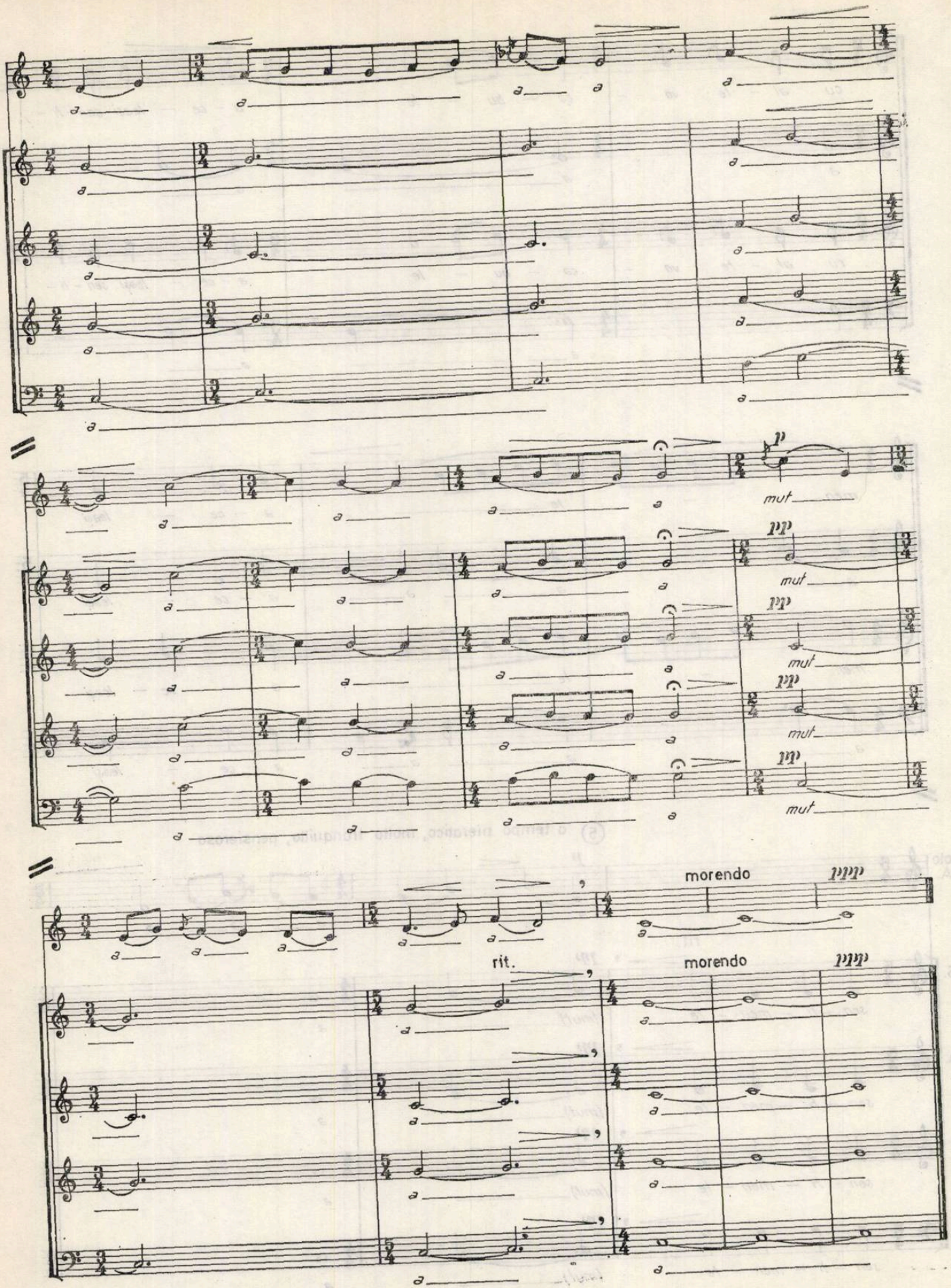

mf
Stră - ba - tem văz-
mp
p
du - hul u - nei da - cii,
f
ff
da - cii
mi - to - lo - gi - ce
rit.
più
(mut)


② a tempo
S.
A.
T.
B.
Un - de în - ce - pe ge - ne - za u - nui po - por ca - re
a tempo
de - şi bla - jin din fi - re He - riv - nind ni - mic al al - to - ra
quasi f
più f rall. ff
gliss.
A a - vut des - ti - nul de - a pur - ta ar - me'...
③ Rubato, heratico
Solo A.
p


rall.
④ Primo tempo, con espressione
S.
A.
T.
B.
Pen – tru a ne re – gă – si E ne – vo – ie
Pen –, tru a ne re – gă – si E ne – vo – ie
Pen – tru a ne re – gă – si E ne – vo – ie
Pen – tru a ne re – gă – si E ne – vo – ie
să ne cău-tăm mai în a – dînc, mai în tre – cut Un – de
să ne cău-tăm mai în a – dînc, mai în tre – cut a
să ne cău-tăm mai în a – dînc, mai în tre – cut Un – de
să ne cău-tăm mai în a – dînc, mai în tre – cut a
cîn – te – ce – le şi le – gen – de – le tra – du-ceau
cîn – te – ce – le şi le – gen – de – le tra – du-ceau


cu al – te vo – ca – bu – le a – ce – leași sen – ti –
men – te a – ce – leași
⑤ a tempo hieratico, molto tranquillo, pensieroso
Solo A.
rit.
S.
A.
T.
B.
sen – ti – men – te
(mut)

V


mut
mut
mut
mut
mut
morendo
rit.
morendo

MUZICA
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE
ANUL XXX NR. 12 (339) DECEMBRIE 1980

CARACTERUL DEMOCRATIC AL MUZICII NOASTRE ŞI IZVOARELE EI FOLCLORICE

A devenit o obişnuinţă a bilanţurilor ultimilor ani, de a aminti eforturile perseverente de difuzare a culturii muzicale, nu numai prin radio şi televiziune, prin discul şi cartea de muzică, prin concertele educative dar şi prin prezenţa artiştilor în întreprinderi, fabrici, în localităţile rurale. A devenit, de asemenea, familiară remarca privitoare la îndrumarea pe care creatorii o acordă atîtor colective de amatori din diferite colţuri ale ţării, la organizarea cercurilor de prieteni ai muzicii, la prezenţa muzicienilor în juriile festivalului naţional „Cîntarea României" ca şi la revelaţiile pe care le oferă de atîtea ori artiştii amatori participanţi la festival.

Sînt fireşti aceste remarci pentru că dintr-o atît de constantă preocupare pentru a asigura muzicii posibilitatea de a-şi îndeplini misiunea ei socială au rezultat nişte soluţii, iar din aplicarea acestora s-a născut un cadru stabil al raporturilor dintre creatori, interpreţi şi public.

Frecvenţa contactelor cu muzica şi muzicienii, fie directe, fie mediate de mijloacele moderne de difuzare, conduce, de regulă, la o creştere a interesului şi a competenţei, la tendinţa de a-şi descoperi şi satisface noi exigenţe, la capacitatea de a compara şi a alege. Aceasta, în cazurile în care o educaţie muzicală temeinică încă din şcoală creează o asemenea predispoziţie, stimulînd iniţiative şi solicitări tot mai nuanţate în cadrul atît de promiţător descris anterior.

Misiunea creaţiei originale ca şi a interpretării de înalt nivel ar fi atunci de a releva resurse nebănuite într-un orizont stilistic în parte cunoscut, oferind proeminenţe neaşteptate, conexiuni noi cu diferite sfere de simţire şi gîndire. Ar mai fi de presupus că în lipsa unui orizont format de timpuriu prin contactul cu lumea valorilor muzicale autentice, trăsăturile atît de pregnante ale dialectelor noastre folclorice pot favoriza dialogul cu acel tip de creaţie unde respectivele intonaţii îşi găsesc o nouă ambianţă. Dacă lucrurile nu se petrec întotdeauna astfel, este pe de o parte pentru că în faţa multitudinii socilităților, ascultătorul neavizat se refugiază într-o preferinţă unilaterală, pe de alta pentru că chiar în sfera folclorului civilizaţia noastră contemporană, cu tendinţa afirmării plenare a personalităţii umane supune din ce în ce mai mult interpretării individuale chiar şi modelele tradiţionale. Ele capătă trăsături noi, pe măsura expansiunii universului lăuntric al individului, suferă mutaţii. Se ştie prea bine astăzi că omul acestor meleaguri nu mai vibrează spontan la auzul oricăror intonaţii de cîntec sau de doină ci doar atunci cînd le aude prin glasul unui interpret preferat, care de multe ori le şi recrează într-un anumit fel. Factorul de performanţă, atît de caracteristic civilizaţiei actuale şi-a pus amprenta nu numai pe arta componistică dar şi în toate domeniile creativităţii populare : în cîntec, dans, în arta ceramică şi în multe altele, generînd un spirit de competiţie pe care concursurile naţionale „Cîntarea României" nu fac decît să-l impulsioneze.

Acest proces de personalizare nu este lipsit de riscuri şi de temeiuri de îngrijorare atunci cînd se desfăşoară sub semnul capriciului, arbitrariului, diletantismului, cînd alterarea structurilor tradiţionale nu-şi are justificarea într-o finalitate expresivă absolut evidentă, iar publicului i se oferă cu dezinvoltură producţii de o caliate îndoielnică.

Pascal Bentoiu scria prin 1973 în „Sinteze" că în genurile larg accesibile „se produce ce se consumă şi se consumă ce se produce ; cererea şi oferta se echilibrează". Şi tot acolo, cu o notă de optimism, adăuga : „Muzica uşoară nu a contractat boala informaţională de care suferă cealaltă muzică şi acesta pare a fi motivul principal pentru care la ora actuală a ajuns atotstăpînitoare. Ceea ce însă nu-i lărgeşte orizonturile şi nici nu suprimă necesitatea existenţei unei arte de mai profunde semnificaţii".

Astăzi însă ne vine tot mai greu să ne împăcăm cu supremaţia unui anumit fel de „producţie", mai ales din domeniul genurilor de largă accesibilitate. Cînd cunoaştem bunăoară eforturile atîtor generaţii de com-

pozitori de muzică corală, de la Kiriac și Cucu pînă la cei din zilele noastre, de a găsi un cadru armonic, de un mare rafinament în simplitatea lui modală, adecvat melosului popular, simplismul sau stridenta neadecvare a unor acompaniamente instrumentale nu poate decît să șocheze. Este greu, în general vorbind, să acceptăm caracterul atît de hibrid și neinspirat al unor ritmuri și melodii mai ales din așa zisa muzică folk, măcar pentru faptul că atîția creatori de muzică ușoară ai ultimelor decenii izbutiseră să imprime o anumită ținută în expresia melodică și ritmică, apropiată de a cîntecului popular. Nu întîmplător secretarul general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu a criticat la plenara Consiliilor populare din 13—14 septembrie 1980, ignorarea tradițiilor noastre folclorice, apelul la ritmuri și modele de a cînta străine de sensibilitatea muzicală a publicului nostru.

O interpretare originală a trăsăturilor muzicii populare nu este la îndemîna oricui. „Mulți își închipuie — scria Bartók în 1931 — că armonizarea melodiilor populare e un lucru relativ ușor, în orice caz mai ușor decît a scrie pe teme proprii : compozitorul nu este oare absolvit astfel de sarcina de a inventa teme noi ? Această concepție este total eronată. A utiliza teme populare este extrem de dificil. Aș îndrăzni să afirm — scrie Bartók — că este tot atît de dificil ca și compunerea unei opere originale de anvergură". Și el arată că orice melodie preexistentă impune mari constrîngeri, pe lîngă cerința de a-i recunoaște caracterul particular, de a te pătrunde de el și, în sfîrșit, de a-l pune în valoare și nu de-a estompa. „Ceea ce este sigur — scria Bartók — este că prelucrarea melodiilor populare cere tot atîta dispoziție, sau cum se spune „inspirație", ca orice altă operă muzicală".

În acest punct al discuției, paralela cu situația artei componistice europene este cît se poate de necesară. Mai ales aici asistăm de cîteva secole, aproximativ de la curentul „Ars nova" la un proces de reinterpretare a modelelor instaurate prin tradiție. Mai ales aici ni se înfățișează consecințele individualizării extreme a structurilor, manifestîndu-se printr-o anvergură și o complexitate internă ieșită din comun, atunci cînd persistă legi funcționale puternic ancorate în conștiința colectivă, și printr-o dispersie, miniaturizare și efemerizare, în momentul în care acestea se estompează. În epoca contemporană, creatorul de muzică solicitat să-și afirme prestigiul și personalitatea într-un cîmp saturat de soluții componistice prestigioase, purcede adesea la o alterare sistematică și atît de radicală a formelor și deprinderilor de comunicare încît ajunge să-și submineze argumentele propriei sale înzestrări artistice superioare. El este nevoit, în cele din urmă, să abandoneze confruntarea dintre universul său imaginativ și cel al publicului lăsînd în mîna interpreților sau a mașinilor niște rudimente ale creativității care nu mai pot instaura în pofida diversității rezultate din permutări și combinații, ceva semnificativ și durabil pe planul spiritualității umane.

În fapt, cel care se supune unei experiențe dure, nu este publicul, care își găsește repede compensația în alte tipuri de manifestări, ci compozitorul. Experimentele de acest fel oricît de dezamăgitoare, la nivelul reacției imediate în sala de concert, pe plan statistic nu au fost lipsite și de învățăminte. Ele au sondat limitele subiectivizării dincolo de care nu mai există căi de continuare. Dacă Ștefan Niculescu remarca cu ani în urmă, „evoluția recentă a muzicii europene de la fenomene sonore plasate în zona detaliului la fenomene sonore ce aparțin altei zone, zona aglomerării" — ceea ce este valabil și ca aspect global al configurației stilurilor — se poate afirma astăzi că aglomerările au depășit în anumite cazuri pragul critic al saturației și opacității, identificîndu-se cu zgomotul, ca și pe acela al imprevizibilității, confundîndu-se cu șocul.

Deci, misiunea muzicianului român aflat în permanentă comunicare atît cu evoluția artei sale pretutindeni în lume cît și cu propriul public nu se mai poate situa decît de partea unor eforturi de limpezire, de clarificare, lucru pe care-l atestă chiar numai intensa preocupare a compozitorilor noștri de a concretiza în studii de înaltă ținută științifică și literară problematica limbajului muzical. Există însă, pe planul creației și un prag limită al clarificării, după cum există și unul al opacizării : acesta ar putea fi definit tocmai de structura folclorică originală, devenită model de transparență cristalină printr-o strădanie milenară de cizelare. Dar frumosul artistic nu rezidă numai în structurile pure, idealizate, „înghețate" oricît de armonioase și sugestive ar fi ele, după cum individualizarea operei de artă nu se obține doar printr-o singularizare a structurii. Fizionomia ei distinctă este întotdeauna complementară cu o anumită calitate umană de natură morală sau cu un complex de calități care-i garantează stabilitatea : așazisul etos. A individualiza o structură preexistentă înseamnă a-i încorpora o calitate nouă de această natură, care atestă bogăția lăuntrică a celui ce operează cu ea, capabilă să-i îmbogățească și pe cei ce o asimilează. Dar pentru ca investiția să fie recunoscută ca atare și să devină rodnică este nevoie de o condiție suplimentară ; așa cum în planul comportamentului ideea de caracter, de etos al individului sau colectivității se probează numai printr-o consecvență a conduitei în împrejurări adesea potrivnice, tot astfel, în sfera creației muzical-artistice ceea ce impune un etos individualizat este conceptul de stil ; adică acel mod consecvent și personal de rezolvare

a unor dificultăți, promovînd la rangul de performanță nu o exhibiție întîmplătoare, ci o profunzime a meditației, o măiestrie dobîndită cu trudă, o imaginație aflată într-o continuă tensiune și mobilitate ! Aceasta este noua calitate a actului de creație artistică : frumusețea, care nu este numai a structurii, ca obiect de contemplație sau delectare ci și a omului care probează căile trudnice prin care se ajunge la ea, care insuflă dragostea de frumos și încrederea în geniul uman. Stilul reprezintă așadar treapta superioară a performanței artistice, cînd frumosul ce rezultă simbolizează o reușită, un triumf al scopurilor și virtuților umane, cînd opera dobîndește girul *exemplarității,* devenind astfel o valoare. Există în natură o mulțime practic inepuizabilă de forme mai mult sau mai puțin agreabile sau chiar frumoase. Dar numai rînduiala impusă de artist poate deveni relevantă pentru rezonanța acestora într-o sferă de valori și relații umane. „Devenind componente ale formei estetice — scrie Herbert Marcuse — cuvintele, sunetele, figurile și culorile sînt scoase din funcția și utilizarea lor obișnuită ; ele sînt eliberate astfel pentru o nouă dimensiune a existenței. Aceasta este realizarea *stilului,* care este poemul, romanul, pictura, compoziția. Stilul, întrupare a formei estetice, subordonînd realitatea unei alte ordini, o subordonează totodată „legilor frumosului" — scrie el. Este și motivul pentru care mozaicurile de intonații, ritmuri sau versuri folclorice oricît de pitorești ar fi în sine, nu se înscriu în orizontul valorilor artei decît prin consecventa și multipla lor subordonare față de lumea imaginației artistice și a stilului, singura capabilă să le confere valențe, sensuri mereu înoite.

Valoare, etos, stil sînt așa dar conceptele inseparabile care trebuie să angajeze și critica și muzicologia în opera de educare a gustului publicului cît și a interpreților în scopul prevenirii fenomenelor de poluare.

Diversitatea stilurilor individuale — amintită ca o necesitate în toate documentele de partid referitoare la domeniul creației — este tocmai ceea ce poate asigura supraviețuirea în continuare a structurilor folclorice arhetipale, ceea ce le poate insufla o nouă viață. În contextul unei ambianțe sociale care a suprimat vechile motivații și norme datorită cărora acestea deveneau funcționale, adică participau intim și profund la diferite sfere de interese și aspirații ale colectivității, puritatea ca și gratuitatea lor actuală le-ar expune să devină fie niște relicve, fie obiecte de consum supuse unei rapide și iremediabile degradări. Integrate formei componistice, ele reprezintă tocmai acele nuclee stabile ale etosului care conferă forță și originalitate comunicării artistice. Strawinski, compozitorul care în epoca noastră deține recordul metamorfozelor stilistice scria : „încerc un fel de teroare dacă așezîndu-mă la masa de lucru capăt senzația că în fața infinitului posibilităților orice îmi este permis. Dacă totul îmi este permis și ceea ce este bun și ceea ce este rău, dacă nimic nu-mi opune rezistență, orice efort, orice tentativă devin inutile, nu se sprijină pe nimic /.../. Ceea ce mă scoate din angoasa în care mă aruncă libertatea necondiționată este facultatea de a mă adresa imediat lucrurilor concrete care circumscriu cîmpul experienței mele /.../ eu nu am ce să fac cu o libertate teoretică. Să mi se dea ceva finit și definit, un material care să mi se ofere doar înlăuntrul unor limite, urmînd ca eu să i le impun pe ale mele /.../. În artă, ca în orice lucru, nu se poate construi decît pe un fundal rezistent, iar ceea ce se opune sprijinului se opune și fluctuației. Libertatea mea constă deci în a mă mișca în cadrul restrîns pe care mi l-am atribuit eu însumi pentru fiecare dintre demersurile mele. Voi spune mai mult : libertatea mea va fi cu atît mai mare și mai profundă cu cît voi limita mai strîns cîmpul meu de acțiune și mă voi înconjura de obstacole".

Nu credem că este nevoie, în lumina celor de mai sus să mai argumentăm beneficiile care rezultă din adoptarea perimetrului modal nu numai delimitat, rezistent dar și încărcat de semnificații pe care îl oferă patrimoniul folcloric compozitorului. Succesele în creația ultimilor ani, răsunetul internațional al unor lucrări românești o demonstrează cu prisosință. Democratismul muzicii noastre ilustrat de cadrul atît de generos schițat în introducere, va putea căpăta o dimensiune nouă abia atunci cînd toți cei ce muncesc pe aceste plaiuri vor deveni capabili să se recunoască pe ei înșiși în acest minunat portret al spiritualității noastre pe care-l zugrăvesc adevărații interpreți și creatori.

Alexandru LEAHU

Sadoveanu și Enescu

Între Sadoveanu și Enescu, despărțiți ca vîrstă de mai puțin de un an, se pot stabili raporturi revelatoare pentru două marcante personalități ale artei românești. Am putea discuta de o similitudine a ascensiunii, cu deosebirea că Enescu primea mai întîi confirmea geniului său prin lumea muzicală europeană. Lucru foarte semnificativ : sînt amîndoi aleși membri onorifici ai Academiei, în aceeași ședință din 26 mai/8 iunie 1916, prezidată de Barbu Ștefănescu Delavrancea. La propunerea sa și a altor academicieni români este cooptat ca membru de onoare „unul din cei mai cunoscuți scriitori ai noștri, din cei mai iubiți, din cei mai admirați" și „gloria muzicală a neamului românesc", reprezentantul artei ce capătă prin Enescu dreptul de cetățenie în cetatea culturii românești.

Îi întîlnește pentru mai multă vreme Iașul celui de al II-lea deceniu al secolului nostru, cînd autorul celebrului discurs de recepție la Academie, *Poezia populară,* preia destinele Teatrului Național din fosta capitală moldavă, iar Enescu va deveni tot mai frecvent, și, din 1916, pentru o lungă perioadă de timp, oaspete al orașului devenit Capitala României.

Se întîlniseră deja pe potecile istoriei românești, redînd „durerile înăbușite" ale moldovenilor dar și trecutul înconjurat de aură al lui Ștefan cel Mare, căruia îi va evoca figura în acordurile majestuoase ale nemuritoarei *Rapsodii a II-a în Re major* iar celălalt îi dedică *Viața lui Ștefan cel Mare* și *Frații Jderi.* Se vor reîntîlni în antichitatea traco-elenă din care se desprinde viitoarea capodoperă a muzicii universale, *Oedip* dar și *Creanga de aur* și *Ostrovul lupilor,* în miturile și tradițiile populare din care purced *Baltagul, Meșterul Manole* și *Sonata a III-a „în caracter popular românesc",* în amintirile primei perioade a vieții ce au generat suita *Impresii din copilărie* și *Anii de ucenicie,* în lumea feerică a *Dumbravei minunate* și a *Suitei a III-a, Sătească.*

La Arhivele Statului din Iași se păstrează un document cu o semnificație aparte ce poartă pe aceeași filă semnătura autografă a celor doi iluștri reprezentanți ai culturii românești, George Enescu și Mihail Sadoveanu care ca director al Teatrului Național, aprobă sala în vederea concertelor din 3 și 5 martie 1912.

Anii primului război mondial îi găsesc pe Enescu și pe Sadoveanu în activități cu profunde semnificații patriotice în care erau prinși cei mai de seamă reprezentanți ai vieții artistice ieșene (Eduard Caudella, Teodor T. Burada, Mihai Codreanu, State Dragomir, Mircea Bîrsan, Ilie Sibianu, Nicolae Teodorescu, Flor Breviman, Socrate Barozzi, Vasile Filip, Lucia și Ștefan Braborescu) cărora li se alăturaseră în perioada refugiului Nicolae Caravia, Theodor Fuchs, Jean Athanasiu, Edgar Istratty, George Niculescu-Basu, Muza Ghermani-Ciomac, Constantin Tănase, Ion Manolescu, Marioara Ventura, Maria Filotti, Constantin Nottara, Jean Bobescu, Henrieta Rodrigo, Petre Sturdza, Vasile Brezeanu, Ion Livescu, Toni Bulandra, Elena Drăgulinescu-Stinghe, Elena Zamora, Olimpia Bîrsan, Vasile Rebega etc. Li se adăugau Nicolae Iorga, Octavian Goga, Barbu Ștefănescu-Delavrancea și Cincinat Pavelescu, găzduit de marele muzician în timp ce rămăsese fără adăpost.

Vom reține participarea lui Sadoveanu și Enescu la serbarea de la 24 ianuarie 1917, cînd cel de-al doilea cînta la vioară populara și mereu emoționanta *Hora Unirii,* iar primul citea pagini din lucrările sale. Programul îl completau Barbu Ștefănescu-Delavrancea, Octavian Goga și Elena Drăgulinescu-Stinghe.

La 14 ianuarie 1917 amîndoi participaseră la festivalul de gală în programul căruia figura poezia *Patria,* recitată de Mihai Codreanu, *Impresii de pe front* ale lui Radu Rosetti, poezia lui Goga *Oltul,* simbolizînd „Durerea unui neam ce-așteaptă/ De mult o dreaptă sărbătoare". Sadoveanu citește din opera sa, ca și Mihai Codreanu, iar Enescu apare în dublă ipostază : violonist, acompaniat la pian de profesorul Conservatorului din localitate, Ilie Sibianu, și de acompaniator la pian al cîntăreței Elena Locusteanu-Bonciu, interpretă a unor semnificative doine românești. Teatrul Național, amenințat inițial a fi transformat în spital, rămînea în urma instalării aici a Camerei, Senatului, Curții de casație și a unor servicii ale primăriei, numai cu o infimă parte pusă la dispoziția vieții artistice. Însuși directorul Teatrului Național, Mihail Sadoveanu, este mobilizat ca director al ziarului de front *Românul.* Sala de spectacole este pusă o singură dată pe săptămînă la dispoziția stagiunii de concerte organizate de Enescu, urmînd ca repetițiile să se desfășoare în locuri improvizate.

Răsfoirea presei timpului și a documentelor epocii ne dă prețioase știri despre frecventele întîlniri artistice care le alătură pe recunoscutele personalități ale culturii românești, Enescu și Sadoveanu. Este relevant faptul că aceste întîlniri nu se limitează la orașul gazdă ci se extind și în alte centre din Moldova. La 4 martie 1918 îi întîlnim pe amîndoi la Podul Iloaiei : „...Era în martie 1918. Marele masacru își continuă ororile. În timp ce înapoia fronturilor victimele în viață ale războiului — orfanii — își purtau sărăcia și jalea dintr-un loc într-altul. Într-una din scorburile omenești, ferite de tentaculele crîncenului mă-

cel — Podul Iloaiei — tîrg —, cu praf (...) şi orfani de război, se organizează atunci un Festival literar şi artistic..." — va scrie peste mai bine de un deceniu un martor ocular, în ziarul *Lupta* din 21 iunie 1931.

Principalii susţinători ai acestui program puţin obişnuit erau Enescu şi Sadoveanu. Violonistul prezenta un variat repertoriu din literatura viorii : Haendel *(Sonata în Re major)*, Saint-Saëns *(Havanaise)*, Dvorak *(Humoresque)* Wieniawski *(Legenda* şi *Poloneza)*, Sarasate *(Dans spaniol)*, Francoeur *(Sicilienne et* Rigaudon), *Zarziki (Mazurka)*, iar scriitorul citea nuvela *Doi voinici*. Completau programul poetul Mihai Codreanu şi actorul Ion Manolescu.

Autorul articolului menţionat continua cu aceste rînduri demne de reţinut şi azi : „Nu ştim dacă vreunul din miniştrii de pe atunci, dacă vreunul din făuritorii României Mari s-au dus în timpul războiului la Podul Iloaiei spre a mîngîia pe micii sinistraţi ai vieţii, rămaşi fără părinţi. Ştim însă că romancierul Mihail Sadoveanu, poetul Mihai Codreanu, actorul Ion Manolescu şi violonistul George Enescu au venit într-o zi de primăvară să contribuie cu darurile minţii ori graiului lor, la alinarea suferinţelor celor mici..."

Cît de bine se potriveşte şi scriitorului declaraţia enesciană din 1936 : „De Moldova mă simt legat prin toate fibrele mele. Legătura mea cu pămîntul, cu cerul şi apele Moldovei nimic nu o poate deznoda. În molcomul peisagiu moldovean, printre oamenii cuviincioşi, de o discretă noblete sufletească ai acestei blagoslovite provincii mă simt ca în cel mai prielnic mediu. Mă simt înfrăţit cu tot ce este moldovean (...) Peisajul natal parcă mă înviorează, îmi împroaspătează sufletul şi mi-l încarcă. Pămîntul natal, cu tot ce e pe el, îl purtăm toată viaţa în noi — şi e prezent în cîntec, în poemă, în piatra sculptată, în pînza pictată ca şi în faptă. Fără el am fi sarbezi". „Aşa sîntem noi moldovenii, ne place cînd ne ducem, dar mai bucuroşi sîntem cînd ne întoarcem" sau la cel din *Mărturisiri :* „Fiind pămîntean drept din neam în neam, am urmat legea inimii răzeşilor şi moşnenilor noştri şi n-am cunoscut ura ci numai dragostea în formele ei multiple, fie pentru semenul meu, fie pentru trecut, fie pentru datină, fie pentru acest pămînt pentru care au suferit şi au luptat generaţiile anterioare".

În şirul oamenilor de litere care au fost atraşi să scrie despre cel mai mare muzician român, şir ce începe cu Scipione Bădescu şi continuă — încă dincolo de graniţa veacului nostru — cu Duiliu Zamfirescu, A. D. Xenopol, Emil Fagure, I. L. Caragiale, George Coşbuc, Iosif Vulcan etc., Sadoveanu ocupă un loc aparte, determinat de climatul în care îi întîlneşte dorinţa de a sluji cultura românească. Citäm un fragment din articolul *Enescu la Bucureşti,* publicat în revista *Însemnări literare,* nr. 11, din 14 aprilie 1919 : „Marele violonist şi compozitor s-a despărţit nu de mult de Iaşi, unde, în timpul pribegiilor şi nefericirilor noastre, a dat o lungă şi neuitată serie de concerte. Se poate spune că în vremurile de restrişte ale Patriei, Enescu şi-a democratizat vioara, în folosul instituţiilor de binefacere ale războiului. De pe scena Teatrului Naţional, Enescu trece pe o estradă improvizată într-un colţ al ţării — aşa de mică atunci şi aşa de însufleţită — şi cînta oştenilor satelor şi tîrgurilor şi pretutindeni îl împresura aceeaşi dragoste şi aceeaşi înţelegere".

Primirea în Academie, dă un nou prilej autorului *Baltagului* de a-şi exprima public aprecierea şi stima faţă de cel mai mare muzician român. La 25 mai 1932 „colegiul extraordinar de candidare", reprezentat de academicienii Mihail Sadoveanu şi Ion Alexandru Brătescu-Voineşti, semna propunerea de a primi în rîndurile membrilor Academiei pe George Enescu : „Nu de mult a împlinit 50 de ani acela care prin opera sa muzicală, prin neîntrecutul său geniu interpretativ şi prin adînca lui pricepere muzicală dovedită ca dirijor, a cucerit respectul şi admiraţiunea noastră şi a străinătăţii, valorificînd în faţa lumei întregi darurile artistice cu care Dumnezeu a hărăzit neamul românesc. Alegînd pe George Enescu ca membru activ al secţiunii literare, Academia Română încununează o activitate rodnică şi în plină maturitate".

Cu puţin timp în urmă, cu prilejul aniversării a 50 de ani de viaţă ai artistului, Mihail Sadoveanu participase, alături de alte glasuri autorizate ale timpului la organizarea „Săptămînii Enescu" (12—18 octombrie 1931) de către Radiodifuziunea Română. Cuvîntul său va apare la cîteva zile (21 octombrie) în *Neamul Românesc.*

Suprema recunoaştere a meritelor marelui muzician de către înaltul forum al culturii naţionale, la care îşi adusese din plin contribuţia şi autorul romanelor *Fraţii Jderi, Nicoară Potcoavă, Nunta domniţei Ruxandra* etc., va deveni un adevărat corolar al relaţiilor dintre cei doi mari ctitori de cultură naţională, ce pot fi urmărite pînă în anii care au adus despărţirea lor pentru totdeauna, în ciuda voinţei fiecăruia de a se odihni întru veşnicie în pămîntul moldav.

Vasile VASILE

Variațiuni simfonice pentru pian și orchestră de Mircea Chiriac

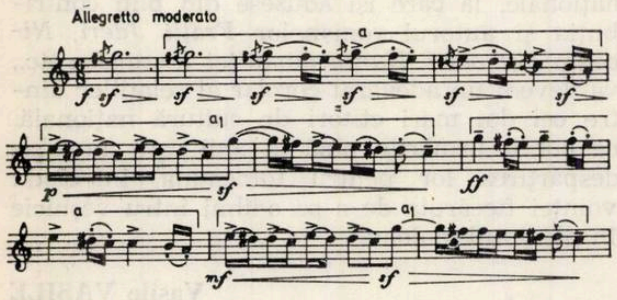
Variațiunile pentru pian și orchestră (1978) ale lui Mircea Chiriac completează în mod armonios configurația spirituală a lumii cuprinse în sonoritatea opusurilor semnate de compozitor. Se poate vorbi în cazul de față despre pregnanța melodiei folclorice sau de circulație lăutărească pe care ne-au făcut-o cunoscută de-a lungul anilor baletul *Iancu Jianu,* tabloul coregrafic *Din vechiul București,* cele două Rapsodii, tablourile simfonice *București de altădată* sau atît de numeroasele prelucrări pentru orchestră.

De astă dată, Mircea Chiriac apelează la intonațiile unui cîntec din repertoriul lăutăresc, *Săbărelul,* reținut din vremea în care activa în calitate de compozitor la Ansamblul „Ciocîrlia".

Surprindem în *Variațiuni pentru pian și orchestră* o încercare de sondare a valențelor expresive și dezvoltare conținute în simplitatea unei melodii populare, capabile de a genera un discurs concertant de largă respirație. Pe aceeași linie, creația românească de gen înregistra — cu ani în urmă — *Variațiunile pentru pian și orchestră* ale lui Tudor Ciortea.

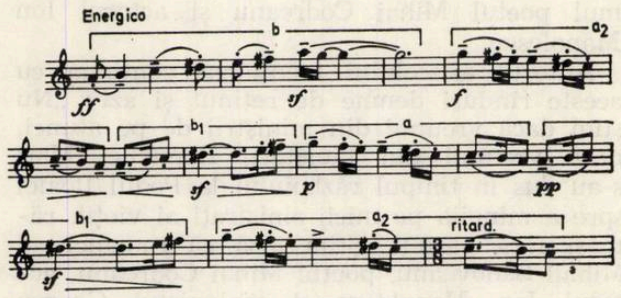
Desprinsă dintr-o frumoasă baladă valahă ale cărei intonații repun pe tapet marca spirituală a „porților Orientului", tema a circulat prin intermediul lăutarilor în zona sudică a țării sub numele de *Săbărelul.* Versurile ei vorbesc despre ape : „Cît îi Argeșul de mare/ Haz ca Săbărelul n-are".

Articulată tripartit (*a*=10 măsuri, *b*=11 măsuri), ea debutează cu o scurtă formulă introductivă, de fapt apogierea celui mai înalt sunet al ei, melodia evoluînd apoi în cadrul unei terțe. Salturile de la sfîrșitul rîndurilor melodice vor fi contracarate de recitativul melodic specific baladei, sau de mersul treptat în sens contrar.



Prin excelență epic, meditativ, acest prim moment al temei apare ca expresie muzicală a unui anume staticism, încărcat de tensiunea reluărilor sale identice.

Îi urmează o binevenită descătușare de energie într-un avîntat mers ascendent cucerind un ambitus tot mai larg, este însăși expunerea scării modale, un dorian cu treapta a patra urcată.



Tema se încheie printr-o fuziune a elementelor ritmico-melodice expuse anterior.

Cum tratează Mircea Chiriac această temă ?

Să notăm aici cîteva aspecte. Mai întîi cele legate de conceperea planurilor.

Învești mîntarea ei orchestrală, respectînd modelul popular de execuție (solist acompaniat) va propune o netă diferențiere a planurilor sonore ; de o parte — curgerea melodică, de cealaltă — figurația pe cunoscute formule ritmice de horă.

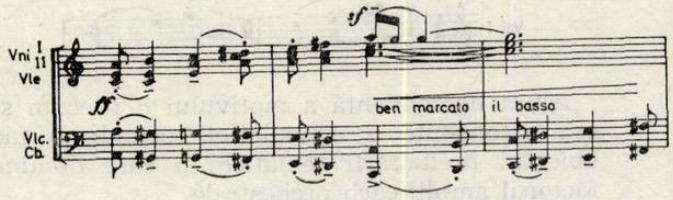
Observăm că expunerea a fost încredințată exclusiv partidei orchestrale, divizate în două mari compartimente : de o parte suflătorii de lemn și cornul, de cealaltă corzile.

Prima ei articulație propune rînd pe rînd timbrul instrumentelor de suflat și al corzilor, orchestrația urmînd sinuoasa expunere a temei la respectivele partide, pentru ca intonațiile mai hotărîte ale secțiunii secunde să fie subliniate de tutti-ul orchestral.

Alternanța i-a fost sugerată de însăși tema de origine. De aici ea s-a repercutat în formă și gen. Există în *Săbărelul* o alternanță între static și dinamic, între epic narativ și energic, hotărît. La nivel strict melodic, alternanța se lăsa detectată în însăși direcția mișcării : ascendentă sau descendentă, ambele sensuri melodice aparținînd primei articulații a temei, ca și în repetiția cu sens de acumulare tensională *(a)* sau în aceea cu rol de stingere treptată a ultimelor ecouri sonore *(b).*

O altă zonă a alternanței se lasă descifrată în maniera generală de tratare a temei : melodie acompaniată *(a)* și viziune contrapuncticoarmonică prin pasaje contrare și canon la distanță de o măsură și jumătate *(b).*

Ultimul procedeu este autentic, intrat în practica tarafului sau a formațiilor de acest tip.



Pe plan strict armonic se obține, în același timp o seducătoare îmbogățire a sonorității prin alterarea coborîtoare a treptei a II-a. Dacă la aceasta adăugăm caracteristica modului de bază, dorianul cu tr. IV urcată, obținem tabloul unei scări în interiorul căreia se nasc raporturi de cvartă mărită (tr. III—VI) și secunde mici (I—II și IV—V), acestea din urmă pledînd pentru o bipolaritate modală. Evidențiem acest aspect, deoarece secundele mici, cvartele mărite, precum și răsturnările lor, vor juca unul din principalele roluri în osatura melodico-armonică a *Variațiunilor*.

Prima dintre acestea, *Preludio*, se desfășcară în *Andante molto*, pe fundalul atmosferei creionate de chemările depărtate ale cornului în *pp*. Le răspunde pianul, printr-o serie de figurații tematice. Pianul preia sugestia introducerii orchestrale din *Temă*, printr-o secțiune improvizatorică (10 măsuri).

Dacă în prima articulație ea răsună doar la pian, orchestra asigurîndu-i baza acompaniatoare, melodica secțiunii secunde, încredințată tot pianului, conține și irizări orchestrale sub forma unor prefigurări sau reluări ușor modificate sub aspect ritmic. Momentul de mai sus pare a fi replica canonului din Temă.

Din punct de vedere arhitectonic variațiunea conține, ca și tema, două momente principale : un preambul (10 măsuri) și expunerea tematică propriu-zisă (11 măsuri). Aceasta din urmă poate fi la rîndul ei privită ca o sinteză a expunerii inițiale, în forma : *A* (4 măsuri), *B* (5 măsuri), concluzie (2 măsuri).

Tema, așa cum apare ea în *Preludio*, are o altă armonizare față de prima ei expunere și un acompaniament mult îmbogățit. Semnalăm faptul că într-o primă variantă, executată de altfel public, *Preludio* constituie chiar primul moment al lucrării.

În final, comentariul minim al pianului se va suprapune reluării imitative a secțiunii secunde în orchestră. Ritardando-ul ultimelor măsuri din *Preludio* va sublinia debutul furtunos al celei de-a doua variații, *Toccata*, în *Allegro giusto*.

Sugesia ei o aflăm iarăși în *Temă*, prin repetarea ostinată a unor sunete, ritmuri, formule melodice sau de acompaniament. De asemenea, și în tremolo-ul, trilurile sau microstructurile improvizatorice din *Preludio*, a căror densitate se amplifică înspre final, ca pentru a face legătura cu ceea ce avea să urmeze.

Deosebit de amplă, conținînd trei momente principale : introducere (13 măsuri), dezvoltarea elementelor tematice (18 măsuri) și coda (3 măsuri) *Toccata* propune o replică la *Preludio* pe planul dinamicii nuanțelor, evoluînd simetric de la *ff* la *pp*. Totodată, ea pare o veritabilă prelucrare nu a *Temei* ci a variațiunii precedente, fapt evident în respectarea cadrului ei formal. Avem aici argumentul tipului de variațiune utilizat de Mircea Chiriac, și anume cel evolutiv.

Introducerea *Toccatei* se bazează exlusiv pe sugerări ale elementelor *a* și a_1, într-o continuă ascensiune de registru, la corzi și instrumentul solist.

Odată cu apariția temei (nr. 4) sînt readuse în scenă și procedeele contrapunctice, expunerea de la oboi este însoțită de răsturnarea ei la clarinet și canon dublu la corn și fagot, iar la scurtă vreme de o oglindire la corzile grave.

Dialogul partidelor va continua prin flaut-oboi pe de o parte și violoncel-contrabas la cealaltă, pentru ca în final, după un scurt moment imitativ la fagot și corn, totul să se deplaseze spre zona registrului central.

În acest context, pianul menține practic echilibrul partidelor orchestrale, fiind tratat ca instrument de acompaniament, cu rol percutant. Abia scurta secțiune concluzivă va oferi pianului ocazia prezentării, sub formă schematizată, a elementelor tematice secunde. Fără a influența prin aceasta asupra balanței instrumentației, sau a raportului de participare solist-orchestră, intervenția tematică din finalul *Toccatei* joacă un rol important în economia de ansamblu ; este acel liant care asigură trecerea logică spre variațiunea următoare, fără a implica noutăți registrale sau timbrale, și care se impune ca o prezență cu caracter de constanță.

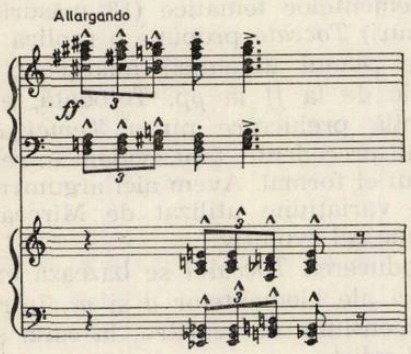
Am întîlnit-o deja în ultimele măsuri ale *Temei* și în *Preludio* iar pe parcursul lucrării vom mai avea prilejul să o semnalăm.

Ballatta desfășurată în *andantino appassionato* își trage seva melodică din primele sunete ale temei, din motivul *a*. Este, de altfel, elementul tematic cu cea mai frecventă utilizare în construirea lucrării.

Ritmul, legănat, cunoaște o serie de aspecte complexe obținute prin suprapuneri de formule punctate și divizări excepționale pe un fundal melodic dominat de simplitatea evoluției în cadru restrîns de cvartă. Ca replică la expunerea pianistică, viorile rememorează și ele fragmente de temă, unele dintre ele avînd chiar — prin asocierea la o melodică descendentă — înfățișarea unui suspin.

Planul armonic, este, în *Ballatta*, deosebit de complex : să reliefăm aici frecvența acordurilor de octavă micșorată precum și efectul

de prospețime pe care îl dau oazele de politonalitate deduse din modul de bază. Coexistă suprapunerea *re minor — fa diez minor* la pian și *mi bemol minor — la minor* în orchestră



se exploatează relațiile de cvartă mărită *mi bemol — la)* și octavă micșorată *mi — sol — si — mi bemol, sol diez — si — do-mi — sol.* Pe plan melodic, ponderea o dețin terța mică și secunda mică intervale constitutive ale temei de bază.

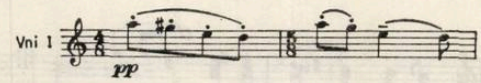
În ceea ce privește aspectul contrapunctic, se menține concomitența expunerii diferitelor fragmente tematice, oglindirea și inversările. Accentul cade pe dialogul pian-corzi sau pian-suflători, ultimele măsuri revenind la exclusivitatea instrumentului solist. *Ballatta* se va axa pe secțiuni cu caracter dezvoltător : suprapunerea tematică (11 măsuri), dialog (4 măsuri) din nou suprapunere (9 măsuri) și cadență pianistică (8 măsuri). De altfel, prin acest ultim moment, încredințat solistului se realizează trecerea către variațiunea a patra, *Burlesca,* în cadrul căreia pianul va avea o adevărată cadență. În acest mod accentul se deplasează din nou spre registrul solistic.

Burlesca se apropie cel mai mult de cadrul tematic inițial, respectîndu-i chiar planul arhitectonic, bineînțeles la alte proporții : introducere (5 măsuri), secțiunea *A* (24 măsuri, incluzînd cadența pianului și un moment de prelucrare tematică) și secțiunea *B* (10 măsuri, în care se reactivează elementele *a* și *b).* Frapează și existența unor rememorări de factură; facem aluzie la tremolouri și repetări ostinate ale acelorași sunete, elemente din variațiunea a doua, *Toccata.*

Tot reluarea unor procedee cunoscute o vom întîlni și în următoarea variațiune, *Elegia.*

Desfășurîndu-se în *Andante pensieroso,* aceasta constituie un veritabil punct nodal. Într-adevăr, odată cu *Elegia* se încheie un prim grup variațional, preponderent armonic și se deschide grupul al doilea, prin excelență polifonic.

Desigur, elemente contrapunctice fuseseră întrebuințate și anterior, dar acum ele se impun sub formă de imitații sau de canon. Mărturie a legăturii dintre *Elegie* și variațiunile ce au precedat-o stau desele reluări de formule melodico-ritmice sau de procedee de construcție utilizate în *Toccata, Balatta* sau *Burlesca.*



Alura descendentă a motivului *a* precum și cea ascendentă a articulației secunde *b* fac obiectul prelucrării tematice în care domină factorul amplificării orchestrale.

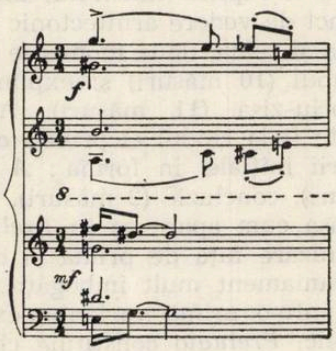
Dialogul solist-orchestră se extinde. Astfel întîlnim strînse imitații și inversări la corzi precum și între corzi, pian și suflători. Din punct de vedere melodic secundele și terțele dețin primatul, conturînd microstructura tematică în care se memorează traiectul *Toccatei.* Configurația lor, stabilă, nu depășește cadrul de cvintă. Variațiile de tempo și de caracter le imprimă o tentă deosebită, evoluînd din zonele meditative către cele dramatice. Expresia se încarcă prin utilizarea canonului dublu ca și prin jocul ritmic deosebit de pregnant.

Ca formă, *Elegia* evidențiază o structură tripartită : *A* (15 măsuri) *B* (18 măsuri), *A* (6 măsuri), structură ce apare pentru prima oară.

Antifonarul care urmează propune o formă îmbogățită : introducere (8 măsuri), *A* (19 măsuri), *B* (9 măsuri) și *coda* (3 măsuri).

Procedeul predominant este enunțat încă din titlu, dialog între partide pe principiul imitațiilor. În acest mod se evidențiază trei planuri, dintre care două solistice, pian și corn, alături de acompaniamentul la corzi sau lemne.

Introducerea *molto deciso* inițiază un dialog prin excelență ritmic, în formule punctate, susținut de cunoscuta osatură armonică a acordurilor micșorate.



Tema răsună pentru prima oară în tempo giusto, la corn, rămînînd ca un continuo, chiar în timpul dialogului pian-corzi sau pian-lemne. Întrebuințarea efectelor : *glissando, ouvert* sau *bouchée,* vine să întregească paleta coloristică. În paralel, corzile *sull ponticello* sau *pizzicato* contribuie la creionarea atmosferei. De altfel, rolul partidei de acompaniament este — în această variațiune — aparte, ei revenindu-i funcția de colorare a acordurilor pianistice prin armonii complementare sau politonalitate, ca în acel expresiv joc între *re minor* și *la minor* în

cadrul căruia utilizarea sincopei sau a contrapunctului sincopat conduce la evidenţierea unor expresive accentuări.

Nu este lipsit de interes faptul că în prima formă a lucrării, după *Antifonar* urma *Finalul.* Ulterior, după prima audiţie publică, Mircea Chiriac a intercalat în acest punct încă trei variaţiuni : *Intermezzo, Motto perpetuo* şi *Serenata,* într-o echilibrată gradare tensională.

Deosebit de amplă (87 măsuri), aproape triplă faţă de variaţiunile precedente şi cu un complex eşafodaj formal — între introducere şi coda fiind cuprinse o întreagă serie de secţii dezvoltătoare, tranzitorii, dialogate sau improvizatorice — *Intermezzo* — pare a fi culminaţia lucrării. În această a şaptea variaţiune, lumea modală se îmbogăţeşte vădit prin mobilitatea unor trepte. Aici, sublinierea caracterului popular se face nu doar prin readucerea în scenă a unor elemente deja cunoscute, cît mai ales prin introducerea altora noi, cum ar fi formula finală, de largă circulaţie, care conferă piesei o tentă sporită de autenticitate.

Afinitatea compozitorului pentru această formulă finală, extrasă dintr-un bocet aflat în colecţia Breazul, l-a determinat, probabil, să apeleze la intonaţiile ei şi în alte lucrări, cum ar fi partea a doua a *Divertismentului de coarde* şi recent, în *Terra Daciae.* În cazul *Intermezzo-ului,* introducerea unor intonaţii noi în aria variaţională capătă o funcţie aparte, acea de a anticipa — prin intermediul unei scurte intervenţii — o viitoare temă antonpannescă ce va răsuna în toată savoarea ei în *Motto perpetuo.* Rămînînd încă în sfera variaţiunii a şaptea să nu trecem cu uşurinţă peste aspectul armonic în care domină intervalul de cvartă mărită ca bază armonică a temei expuse de corn solo şi ca relaţie între două moduri cu aspect major şi cvartă lidică, unul construit pe sunetul *sol,* celălalt pe *do diez.* Ultima secţiune din *Intermezzo, Molto moderato (con malinconia)* este o pagină plină de farmec, dedicată cornului. De altfel subtitlul variaţiunii este chiar un sugestiv vers eminescian „În depărtare cornul sună", justificînd astfel masiva intervenţie cu rol solistic a acestuia, alături de pian.

Cea mai întinsă ca suprafaţă sonoră (104 măsuri), variaţiunea a opta, *Motto perpetuo* se dovedeşte a fi în acelaşi timp şi o originală sinteză între elementele tematice şi cele care constituiau specificul variaţiunilor ce au precedat-o. Întrepătrunderea lor se face pe datele unei structuri relativ simple, clare, simetrice, în al cărei punct central orchestra readuce elementele tematice într-o expunere îndeajuns de apropiată de forma originală.

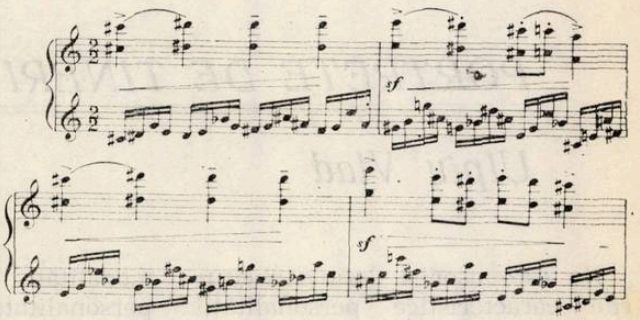
Motto perpetuo este prin excelenţă o variaţiune de bravură în care pianul acoperă un vast registru atît ca întindere cît şi ca modalitate tehnico-expresivă. Baza evoluţiei sale o constituie arpegiile în mersuri directe sau frînte, alternînd cu octave în staccato.

Ritmul conferă variaţiunii un nedisimulat caracter de joc. Unitatea ritmică este dublată de cea intonaţională : terţe sudate la semiton. Prin alipirea acestor intervale se obţine umplerea octavei micşorate.

Pianul este cel care aduce pentru prima oară elemente ale temei sub forma unor sunete-pilon. Structurile armonice intervin mai ales sub formă arpegiată, în timp ce contrapunctul, mai puţin reprezentat, propune doar un canon dublu la corzi.

Intima cimentare a procedeelor tehnicii variaţionale folosite de Mircea Chiriac în această lucrare transpare din împletirea elementelor *Toccatei* cu cele din *Ballata* sau *Elegie,* tuturor fiindu-le propriu — de această dată — un caracter briliant, în care domină jocul. Practic nu ştim ce a primat aici, caracterul sau forma, căci jocul este brodat pe canavaua unui rondo amplificat. Pe acompaniamentul solistic şi pe o pedală figurată a corzilor se naşte — la suflătorii de lemn — o temă secundară, de sorginte antonpannescă. Tema nou apărută în scenă este apropiată modal şi intonaţional de cea a variaţiilor.

O recunoaştem cu uşurinţă, mai ales datorită cvintei micşorate *do diez — sol* şi a evoluţiei acordice în sens paralel, ceea ce îi conferă o savoare deosebită.



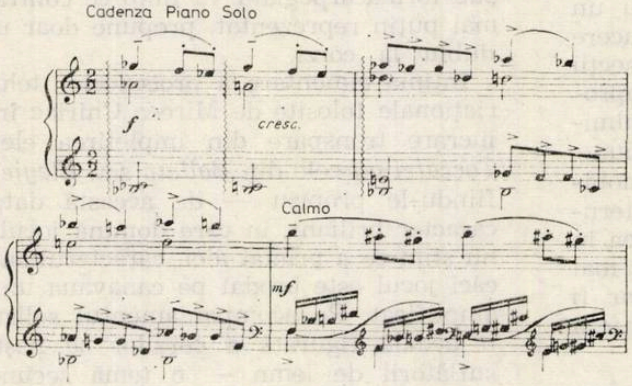
Ultima prezentare a conductului tematic îi revine tot solistului *(meno mosso).* Triplul canon al formulei finale, la corzi, se pierde pe o pedală de flageolete, după care intervine, în ultima măsură, o expresivă cadenţă frigică *(mi becar, re diez)* a cărei rezolvare întîrzie pentru a fi punctul de pornire în *Serenata.*

Această a noua variaţiune, replică a *Preludio*-ului, are menirea de a readuce tema practic în forma originală. Expusă iniţial la oboi tema este reluată de orchestra de coarde. Cornul îşi reia rolul solistic, dublînd violoncelul, din grav şi mediu tema va trece în registrul acut la suflători.

Atmosfera începutului pare a se regăsi în intonaţiile de un vetust căutat ale *Serenatei.* Este o pagină de nobil lirism, în care nostalgia *Curţii vechi* este o continuă prezenţă. De

aici și dulcele balcanism ce apropie muzica lui Mircea Chiriac de pictura lui Iser sau paginile lui Mateiu Caragiale.

Pianul, recîștigînd cu aplomb sporit platforma solistică, evoluează tematic într-o cadență în care se împletesc tainic două caractere : cel hotărît, decis și cel pasionat. Cadența constituie punctul central al variațiunii, către ea convergînd cele două microarticulații ale dialogului solist-orchestră, dialog ce se



edifică pe cunoscutul mod de atac din *Elegie*. Predomină *tremolo*-ul, acordurile arpegiate și ornamentica de tip romantic.

Finalul, *deciso e ben marcato*, reactualizează universul contrapunctic, ponderea deținînd-o caracterul de *fugato*. Imaginea generală este cea a unei creșteri ce cîștigă continuu în masivitate, penrtu a recădea apoi în atmosfera începutului *(Allargando)*. După o ultimă expunere a temei *(Andante molto)*, *presto*-ul final încheie strălucitor lucrarea.

La capătul drumului parcurs în care am urmărit sensul evolutiv al celor nouă variațiuni pentru pian și orchestră de Mircea Chiriac, este cazul unor considerații cu caracter general.

Forma temei este practic respectată în fiecare din variațiuni, planul evoluției generale cunoscînd o gradare firească rezolvată în *Final*. Apelînd la un material folcloric, Mircea Chiriac își întărește, cu această nouă lucrare, afirmația făcută în anterioare pagini orchestrale și anume aceea privitoare la viabilitatea perspectivei simfonice asupra folclorului românesc într-o epocă în care caracterul național al școlii românești de compoziție este unul dintre aspectele ei esențiale.

Carmen STOIANOV

PORTRETE DE TINERI COMPOZITORI

Ulpiu Vlad

Nu este ușor a defini trăsăturile caracteristice personalității unui tînăr compozitor de treizeci și cinci de ani, cu atît mai mult cu cît Ulpiu Vlad este o personalitate spontană, firească, vie în deplinul înțeles al cuvîntului, personalitate profund originală, independentă, care refuză „afilierea" explicită la lumea spirituală a unei alte personalități sau a unui curent artistic, a unei orientări sau a unei mode anumite. Muzica sa este suficient de variată și diversă — în cadrul unei unități de concepție interioare — pentru a permite totuși să anticipăm afirmația că „stilul" nu pare să-l preocupe în mod special pe compozitor, talentul și forța sa artistică permițîndu-i luxul de a se exprima în diferite modalități fără a-și „dizolva" personalitatea, originalitatea ; vom încerca schițarea cîtorva trăsături ale acestei personalități în curs de constituire, ale cărei date definitive nu le putem, desigur, decît întrevedea într-un viitor apropiat, nu însă înainte de a urmări — fie și foarte succint, prin cîteva jaloane, — drumul său creator, marcat de compoziții clare, colorate, scrise cu o mînă surprinzător de sigură, compoziții în mare parte cîntate cel puțin o dată în concerte publice, în țară și în străinătate.

Născut la 27 ianuarie 1945 la Zărnești, jud. Brașov (și crescut la poalele acelei minuni a naturii care este muntele Piatra Craiului — această remarcă are o semnificație cu mult mai mare decît sentimental-poetizantă, deoarece imaginea perfecțiunii minerale a muntelui poate fi considerată un simbol, probabil inconștient, al întregii sale creații — Ulpiu Vlad este student la clasa de compoziție a lui Anatol Vieru, la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din București, legăturile indirecte cu personalitatea acestuia explicînd poate, parțial, cîteva dintre componentele orientării sale de principiu în calitate de compozitor. Studiile sale sînt continuate la Roma (1972—1973), unde participă la cursurile extraordinare, post-universitare, pentru străini, ținute pe lîngă Academia Santa-Cecilia de către Virgilio Mortari. Interesul său pentru folclor — de care se leagă funcționarea sa temporară ca

cercetător etnomuzicolog la laboratorul de etnomuzicologie din cadrul Conservatorului, ca şi, apoi, în cadrul sectorului muzical din Institutul de cercetări etnologice şi dialectologice — deşi viu şi constant, nu depăşeşte stadiul unei apropieri la un nivel foarte general (cu unele excepţii) — ceea ce nu înseamnă că această apropiere nu este cu mult mai profundă decît în cazul unei aderenţe vădite dar superficiale.

Debutul său în viaţa de concert românească are loc în anul 1970, cînd — în calitate de student — i se execută *Septetul pentru suflători, pian şi percuţie*, scris în acelaşi an, de către o formaţie condusă de Radu Chişu ; urmează apoi, tot în 1970, execuţia *Sonatei pentru oboi şi clavecin sau pian* (scrisă în 1969), întîi la Conservator, apoi la Sala mică a Palatului R.S.R. (dealtfel, aceasta este una dintre lucrările sale poate cel mai frecvent cîntate în public), apoi piesa pentru formaţie de coarde *„Vise"* (scrisă în 1972), înregistrată şi difuzată de către formaţia orchestrală Camerata, dirijată de Paul Staicu, într-un turneu în Spania (în 1977). Fără a fi cîntat foarte mult, numele său se impune imediat ca o prezenţă serioasă, stabilă, ce nu poate fi neglijată, în viaţa artistică a capitalei sau a unor oraşe din provincie ; lucrări din perioada studiilor (cum ar fi, alături de *Sonata pentru oboi şi clavecin sau pian* şi piesa *„Vise"*, deja amintite, lucrările *Structuri* pentru pian — 1971 — sau piesa orchestrală *„Aduceri aminte"* — 1973) cunosc execuţii, uneori repetate, în ţară sau peste hotare. Pentru a întregi această sumară viziune de ansamblu asupra creaţiei sale de început, menţionăm alte cîteva lucrări, în ordine cronologică (Precizăm că această selecţie aparţine compozitorului însuşi). Este vorba de *Cvartetul de coarde* (1969), scris în „sferturi de ton", piesa *„Plumb"* (1970), inspirată de poezia lui George Bacovia, scrisă pentru cvartet vocal, flaut, clarinet, doi tromboni, tuba şi gong, piesa *„Gînduri"* (1971) pentru flaut şi harpă, lucrarea simfonică *„Cum greu din adîncuri"* (1971) piesa *„Icoane vechi"* (1972) pentru 4 saxofoane (ce se schimbă apoi în 4 clarineţi), 3 trompete, 3 tromboni, pian şi un percuţionist, toate aceste ultime cinci compoziţii încă necunoscute publicului. Odată cu anul 1972 lucrările sale încep să fie, aproape în totalitate, prezentate în concerte ; astfel, alături de *„Vise"* (1972) şi *„Aduceri aminte"* (1973), el scrie piesa pentru orchestră de cameră *„Timpul oglinzilor"* (1974), ciclul cameral-vocal-simfonic *„Mozaic"* (1974—1978) ; piesa simfonică *„Inscripţie în inimi"* (1978). O excepţie o constituie *Octetul pentru corni* (1977) şi piesa simfonică *„Drumuri în lumină"* (1979), încă neprezentate în concert, ca şi, dealtfel, însuşi ciclul *„Mozaic"*, care a cunoscut doar cîteva interpretări parţiale. Din aceste cincisprezece lucrări menţionate (care constituie „cadrul de referinţă" al creaţiei sale pînă la mijlocul anului 1980), zece — deci, mai mult de jumătate dintre ele — sînt dedicate unor formaţii mai ample sau mai reduse de muzică de cameră (preferinţă justificată doar parţial de dorinţa firească de a fi cîntat mai uşor, deoarece unele dintre aceste formaţii camerale sînt cu totul neobişnuite, ceea ce nu a facilitat deloc apariţia lor în sala de concert ; mai probabil este că limbajul mai controlabil, mai transparent, aerat, impus de acest gen de muzică a convenit în mod deosebit gîndirii sale componistice din această perioadă). Pe de altă parte, din aceste cinsprezece lucrări — dintre care şapte nu au fost executate în public — zece nu au fost înregistrate pentru a fi difuzate prin reţeaua radioteleviziunii deşi trei dintre ele au apărut pe scena de concert. Desigur, pentru aceasta nu poate fi acuzat compozitorul sau lucrările sale (a căror calitate, cu totul deosebită, poate fi cunoscută prin consultarea partiturilor respective). Este adevărat că lucrările sale sînt, în general, dificil de cîntat, Ulpiu Vlad fiind preocupat de realizarea integrală, fără concesii de nici un fel, a ideii sale componistice ; de cîte ori au fost însă făcute cunoscute publicului — în general, de către interpreţi valoroşi — ele s-au bucurat de un succes cu totul deosebit un succes durabil, deplin, a cărui valoare este sporită de modestia şi caracterul său integru calităţi rare, ale unui compozitor care nu caută succesul cu orice preţ ci este absorbit de bucuria creaţiei, a efortului nobil cerut de materializarea unei idei, uneori îndelung gestată. Din opera sa muzicală de pînă în prezent, vom încerca să ne apropiem analitic de patru compoziţii, considerate de autor însuşi ca reprezentative : *Sonata pentru oboi şi clavecin sau pian* — 1969, *„Cum greu din adîncuri"* — 1971, *„Timpul oglinzilor"* — 1974 şi, mai ales, *„Mozaic"* — 1978, asupra căruia vom insista în mod deosebit, cu scopul de a desprinde cîteva coordonate atît ale unei creaţii deja constituite, cît şi ale unui drum creator deschis, ce se anunţă mai mult decît promiţător.

Sonata pentru oboi şi clavecin sau pian, concepută în trei părţi distincte, reprezintă o sinteză originală între două principii, cel puţin aparent contradictorii : pe de o parte, elemente ale formei sonată (în accepţiunea lor cea mai generală), iar pe de alta, o scriitură serială (aplicată sever la nivelul organizării muzicale din punct de vedere melodic şi relativ liber la nivelul ritmului). Mai precis, pe plan melodic, cele trei părţi ale sonatei prezintă ipostaze diferite ale serialismului („pur" în partea I, caracterizată printr-un mers melodic bazat pe salturi, intervale mari, în registre extreme, ca şi prin îmbogăţirea, ornamentarea unei linii principale prin broderii — apogiaturi simple sau duble ; o tehnică serial-modală în partea a II-a, care este în fapt o suită de variaţiuni pe un material melodic distribuit economic, de la două la cele douăsprezece sunete ; o factură cu totul „liberă" în partea a III-a). Planul ritmic oferă o interesantă evoluţie a unui principiu de bază : fiecare dintre cele trei părţi are cîte o „schemă temporală" realizată prin citirea permutaţională a unui şir de cîteva cifre (3, 5, 7, 9 în primele două părţi şi o altă serie mai complexă, privită liber, în

final), cărora li se asociază o anumită pulsație sau metru — optimea cu punct în partea I, optimea + optimea cu punct în partea a II-a, șaizecipătrimea în cea de a III-a) ; această schemă este tratată fără rigiditate, ca un șir de măsuri alternative ce nu îngrădesc varietatea ritmică sau continuitatea muzicii, ci îi oferă doar un suport, prin cadențe, accente, etc. (Vom vedea că această „libertate" de tratare concretă componistică a unei scheme stricte este unul dintre principiile constante, definitorii ale lui Ulpiu Vlad). Cele trei părți sînt distincte și sub aspectul scriiturii instrumentale, opoziția principală constituindu-se între împletirea aproape exclusiv melodică la două sau trei voci a oboiului și pianului (tratate, în general, absolut egal) din partea I și acordurile masive în registrul grav, cu durate lungi, ale pianului, cu care se încheie fluxul nestăvilit, continuu (un adevărat „perpetuum mobile") al părții a III-a. Un anumit caracter de virtuozitate (ce culminează în final) constituie o trăsătură distinctivă a sonatei în ansamblul ei. Fără a putea epuiza implicațiile pe care această lucrare, ce s-a bucurat de un deosebit succes, a unui compozitor — pe atunci — de numai douăzeci și patru de ani, le implică, putem afirma că ea ne impune prin stăpînirea deplină a valențelor unui limbaj de mare mobilitate, dinamism, varietate, care refuză efectul facil în favoarea elaborării severe, minuțioase, schemele inițiale fiind cu totul transfigurate de ceea ce compozitorul însuși consideră „necesitățile expresive" ale „momentului" muzical concret.

„Cum greu din adîncuri" este titlul (inspirat dintr-un vers bacovian) al unei alte lucrări reprezentative, scrise în 1971 pentru o formație compusă din perechi de suflători de lemn (flaut și piculină, oboi și corn englez, clarinet în mi bemol și clarinet bas, fagot și contrafagot), cîte un suflător de alamă (corn, trompetă, trombon), o formație de instrumente de coarde grupate în trei cvartete și o percuție bogată, mînuită de trei-patru executanți (care cuprinde, de exemplu și un lanț gros, greu de cca. 20 kilograme, care se cere „să fie frămîntat pe jos") ; este constituită dintr-o singură parte, cuprinzînd șapte secțiuni interioare bine definite. Ideea principală este aceea a detașării, în mod controlat, din cadrul unei texturi complexe, a unor anumite elemente, prin echilibrarea de către dirijor a unei nuanțe generale cu alte nuanțe, particulare. Același procedeu acționează și pe planul organizării melodice (organizare ce poate fi inclusă în sfera serial-modalismului) : din totalul cromatic, permanent prezent, apar alternativ diferite sunete în prim plan, datorită sistemului de nuanțe. Nu vom încerca descrierea dramaturgiei lucrării (deși aceasta este foarte pregnantă aici) ci vom reliefa doar mișcarea permanentă, uneori subterană, a ideilor (evoluția treptată sau diversificarea gradată a unei figurații, de exemplu), ca și rupturile bruște în efectul global, în momente de culminație. Este o piesă simfonică masivă, compactă cu o permanentă irizare de culori fin lucrate (conducînd pe nesimțite la acumulări de mare forță), a cărei efect sonor trebuie să fie impresionant ; este regretabil că această lucrare remarcabilă nu s-a bucurat încă de o execuție în concert (poate că, partial, și datorită dificultăților tehnice pe care compozitorul — preocupat de „modul ideal" în care se desfășoară problematica propusă — nu le-a evitat).

Aceste două lucrări — de altfel, destul de diferite între ele — (scrise în Conservator) nu impun, poate, o originalitate izbitoare, șocantă (cum ar fi aceea definită, de exemplu, prin limitarea forțată la anumite tehnici), dar reprezintă opere ale unui compozitor ce are în mod evident ceva de spus, și o face într-un mod personal, în mod firesc, fără a se lăsa atras de efecte, procedee, soluții facile sau neasimilate pe deplin, ci urmînd atent o idee proprie, încercînd o primă sinteză pe drumul dificil al artei majore care caută expresia (și nu o consideră o rezultantă mai mult sau mai puțin indiferentă a unui anumit „mecanism" sonor).

„Timpul oglinzilor", scrisă în 1974 pentru un dixtuor (cinci instrumente de suflat, coarde, harpă) sau orchestră de cameră (obținută prin multiplicarea coardelor — aceasta este, dealtfel, forma în care a fost executată în concert) reprezintă poate o primă reacție la perioada precedentă, compozitorul fiind animat evident de dorința de a scrie o muzică mai simplă, mai ușor de cîntat, cu tangențe directe cu unele elemente folclorice (celule melodice, ritmuri), ceea ce nu implică nici un fel de concesie la capitolul „exigență artistică". Din nou avem o singură parte amplă, formată din șase secțiuni legate între ele, scriitura instrumentală propriu-zisă fiind însă de o cu totul altă factură decît în cazul primelor două lucrări descrise, factură ce pregătește parcă principiile ce se vor împlini în ciclul *„Mozaic"*. Astfel, Ulpiu Vlad dorește să obțină aici un efect complex prin suprapunerea unor voci tratate în mare măsură liniar (dar nu numai liniar), efect ce tinde să se apropie de textură, permițînd totuși predominanța elementului melodic. Rezultă un tip de polifonie densă ce se menține la limita dizolvării ei în textură, soluție componistică în care autorul are, în mod incontestabil, o contribuție proprie, inconfundabilă, expresie a talentului său — mai precis, a ipostazei lirice a talentului său, deoarece și în *„Timpul oglinzilor"*, ca și în alte lucrări timpurii, concentrările dinamice („culminațiile") se constituie într-o a doua ipostază, „dramatică" a talentului său, distinctă în mod evident față de prima (și poate mai puțin personalizată ca aceasta). Preocuparea sa pentru o evoluție a muzicii, pentru reliefarea unui proces, nu a unei „stări", se reflectă și aici, ca și în celelalte lucrări, mai mult la nivelul structurilor medii decît la nivelul ansamblului piesei (este vorba, de exemplu, de modificarea treptată a densității unor structuri, de o creștere treptată a cursivității, etc.). La nivelul macrostructurii pare să se impună

un principiu ce ar putea fi comparat simbolic cu mobilitatea continuă a unor „perdele" sonore, care se „dezvelesc" și „acoperă" alternativ ; evoluțiile structurilor interne se contopesc astfel într-o imagine globală statică, ce poate avea totuși „accente" sau o evoluție proprie. Cu toate că formațiunile melodice (principiile serial-modale sînt de asemenea dominante și aici) cuprind, în general, mai puțin de douăsprezece sunete, totalul cromatic este avut permanent în vedere, în „subteran", compozitorul analizînd și exploatînd la un nivel spontan-intuitiv, resursele specifice fiecărei formațiuni melodice (de ex., un interval mai pregnant, o succesiune ce i se pare mai interesantă, etc.). Principiul director ce controlează travaliul său la nivel melodico-armonic este cel al jocului între tensiune și relaxare, urmărindu-se o creștere treptată (prin cîteva „grade") a tensiunii intervalelor, atît în conductul unei singure voci cît și în contrapunctul altor voci la aceasta ; fiecare linie melodică este astfel gîndită, avîndu-se permanent în vedere suprapunerea ei verticală cu celelalte. Este momentul poate, de a relata cîteva dintre particularitățile modului său de lucru (particularități care pot explica unele dintre calitățile expresive ale creațiilor sale). Astfel, dacă forma, în mare, este subîmpărțită în secțiuni de la început, în interiorul acestora, muzica nu mai este controlată decît de „necesitățile imediate" expresive, sub raport melodico-ritmic sau timbral, aceste „necesități" fiind cele ce dictează structura interioară a secțiunilor (de obicei, creșteri sau descreșteri expresive). „Planul compoziției" este deci doar un punct de plecare, o schiță ; faptul că nu se are în vedere un „algoritm compozițional" sever nu înseamnă, desigur, că nu există unul, „potențial", pe care compozitorul — încrezător în puterea mai puțin a hazardului cît a inspirației momentului — își rezervă libertatea de a-l concretiza pas cu pas, definitiv, fără a mai reveni asupra lui (decît în mod cu totul excepțional, pentru a elimina un fragment, de exemplu, dar în nici un caz pentru a „corecta" un mers melodic sau pentru a căuta o „optimizare" diferită a unei structuri). Probabil, acest mod de lucru explică impresia de prospețime, de suplețe, fluiditate, flexibilitate expresivă continuă pe care lucrările sale încep să le aibă de acum înainte. Este pregătit astfel drumul către elaborarea ciclului cameral-vocal-simfonic *„Mozaic"*, la a cărei definitivare compozitorul a lucrat patru ani (lucrul a fost încheiat la 8 martie 1978) și care reprezintă o încununare strălucită a căutărilor sale din această primă perioadă de creație și, în același timp, o realizare de prestigiu a muzicii românești contemporane, ale cărei valențe se vor dezvălui treptat muzicienilor și publicului, pe măsură ce lucrarea va fi cunoscută în multitudinea ei de aspecte și nonconformismul ei acceptat.

În încercarea de a surprinde primele gînduri, intenții, ce au condus la acest ciclu (de fapt, un mod de a concepe muzica), aflăm că autorul a dorit să pregătească o lucrare care să poată fi executată în mai multe variante, de către formații diferite, idee ce a fost împinsă pînă la ultimele ei consecințe prin soluția găsită, care permite cîntarea unei muzici de către aproape orice formație, de la un solist pînă la un mare ansamblu vocal-simfonic. (Au mai fost și alte puncte de plecare — de exemplu, intenția de a elabora o muzică în care complexitatea reală a limbajului să nu fie afectată de unele eventuale greșeli ale interpreților, facilitatea interpretării ca și „eficiența" scriiturii fiind favorizate în cazul în care se acordă o anumită libertate controlată ; nu ne vom referi aici la raportul acestei libertăți cu principiile aleatorismului — deși și sub acest raport se pot semnala particularități interesante, în special din punct de vedere al coerenței întregii concepții — preferînd să încercăm urmărirea în profunzime (cu ajutorul declarațiilor compozitorului, extrem de lucid formulate) a primei idei enunțate, aceea a variabilității formației. Desigur că această idee ar putea fi rezolvată în mai multe feluri ; Ulpiu Vlad are însă, în acest moment, un anumit limbaj al lui, care se cere adaptat (sau, forma se cere adaptată principiilor limbajului său, ceea ce înseamnă, în fond, același lucru). Un element esențial al stilului său ar fi acela că autorul — așa cum am mai arătat — se ferește de „efectul global pur", de textura propriu-zisă, cu toate că dorește o densitate informațională relativ ridicată. Prima problemă de rezolvat a fost aceea de a găsi un sistem care să facă posibilă existența unei anumite densități informaționale la o singură voce, care — prin suprapunerea cu un anumit număr de alte voci — să nu crească în mod necontrolat, conducînd la textură, ci să permită păstrarea individualității fiecărei voci adăugate. Astfel se ajunge — prin ajustări succesive, tatonări, pe baza experienței de pînă în prezent, etc. — la elaborarea „mecanismului intern" care permite reglarea densității informaționale în funcție de mărimea formației alese. În principiu, acest „mecanism" constă dintr-un set de reguli care prevăd eliminarea unor elemente muzicale, „aerisirea", „ciuruirea" discursului muzical proporțional cu creșterea numărului de executanți.

Compozitorul s-a oprit la formula unei partituri globale conținînd douăzeci și patru de voci notate integral (sau — cum le numește el — „figuri" ale unui mozaic), fiecare dintre ele fiind împărțită omogen pe cîte două portative. Aceste douăzeci și patru de „figuri" sînt distribuite unei formații de referință cuprinzînd patru partide vocale (cei patru soliști vocali mînuind și anumite instrumente de percuție), șase suflători de lemn, patru suflători de alamă, cinci instrumente de coarde, harpă, pian și trei percuționiști (în arsenalul cărora există și jucării muzicale). Lucrarea suportă și prelucrări cu ajutorul unor aparate electronice. Notația pe cele două portative este primul principiu ce reglează densitatea informațională (menționăm că cele două portative cuprind, de fapt, o sin-

gură linie melodică ce este plasată alternativ pe ele, cu scopul de a oferi o primă posibilitate de alegere, în vederea „aerisirii" discursului). Linia melodică integrală (deci, amîndouă portativele) se citește doar în cazul în care se alege execuția solistică, ca și în cazul ansamblurilor ce cuprind doi pînă la cinci executanți. Alături de această primă „treaptă", distingem încă alte două „trepte", corespunzătoare unei formații între 6 și 20 de voci (în care caz va trebui să se aleagă unul dintre cele două portative ca obligatoriu, citind din cel de-al doilea doar unele zone, conform unui grup de reguli simple) și unei formații între 21 și 24 de voci (în care caz se citește exclusiv unul dintre portative, celălalt fiind integral eliminat). În cadrul „treptei" a doua se prevăd trei „subtrepte" (formații între 6 și 10 voci, 11 și 15 voci și 16 și 20 voci, în cazul fiecăreia „decupîndu-se" din cel de-al doilea portativ fragmente muzicale succesive corespunzătoare unor valori de, respectiv, o doime, o pătrime și o optime). Este evident că astfel se realizează o micșorare gradată a densității discursului muzical ce compensează creșterea inevitabilă a acesteia, datorită măririi formației. În acest fel, compozitorul reușește să păstreze densitatea informațională la un nivel relativ constant (suficient de ridicat — conform necesității simțite de temperamentul său muzical — dar nu excesiv, care să conducă la pierderea detaliilor într-o masă amorfă). În completarea datelor prevăzute de compozitor referitor la alegerea formației, adăugăm că numărul vocilor în cadrul anumitor partide se poate amplifica (instrumentele de coarde, vocile umane) — conform necesității echilibrării formației pe plan sonor — ceea ce nu implică o sincronizare, în cazul elementelor muzicale notate cu aproximație, o îmbogățire a informației în acest caz fiind acceptată ; în cadrul ansamblului coral astfel constituit, doar soliștii fiecărei voci (sopran, alto, tenor, bas) vor mînui instrumente de percuție. Remarcăm, din nou, limitarea reglată foarte atent de către compozitor a densității informaționale, atît la extrema ei inferioară cît și la cea superioară — deoarece el nu dorește nici o „îmbogățire", dar nici o „sărăcire" excesive, ci doar un anumit nivel relativ constant, pe care îl consideră optim. Considerăm acest sistem de reglaj, destul de complicat în aparență, dar de o logică perfectă, ca un exemplu de „strategie" muzicală ce conduce la rezolvarea „în bloc" a unor dificultăți de care s-au ciocnit mulți dintre cei ce au dorit, dintr-un motiv sau altul, abordarea ansamblurilor variabile (excluzînd cazul unei muzici pur improvizatorice, în care nu se controlează funcționarea ansamblului de către compozitor ci doar de către interpreți) ; este, desigur, o rezolvare care convine personalității compozitorului în ceea ce privește datele ei subiective (de exemplu, valorile concrete ale decupajelor efectuate în vederea „aerisirii" discursului, etc.), dar, în același timp, prin principiile ei generale, ea este un model de sistematizare valabil pentru orice situație asemănătoare.

Separat de acest model, compozitorul prevede cîteva indicații care urmează să „regizeze" construcția formei muzicale propriu-zise, și ea dependentă, la rîndul ei, de numărul de voci al formației. În primul rînd, iată o excepție de la sistemul de normare al densității, expus mai sus : în cazul formațiilor de 6 pînă la 20 de voci (cînd se alege un portativ și se decupează din celălalt anumite zone corespunzătoare unei valori de o doime) se admite, în mod excepțional, a se cînta timp de maximum două minute și ambele portative de către 2 pînă la 5 voci cu scopul de a obține un „punct culminant", deci, un moment semnificativ în delimitarea formei. Este o modalitate de a obține un relief în discursul muzical ; o altă modalitate este aceea de a „regiza" împărțirea unei formații în diferite subgrupe (de exemplu, un cvintet poate cuprinde momente de duo, trio, solo etc.) — respectîndu-se, în acest caz, regulile formației respective), ceea ce ar sublinia segmente ale unei macro-forme definite exclusiv după parametri timbrali și astfel, din nou, prin varierea densității informaționale, de data aceasta, prin salturi relativ bruște (care sînt chiar recomandate de către compozitor). Adăugăm că „*Mozaic*" poate fi executat și în ipostaza concertantă, cu un număr fix sau variabil de soliști. Este momentul să arătăm că forma, în liniile ei mari, este concepută foarte liber de autor (și acest lucru este o constantă a creației sale) ; în „*Mozaic*", formația respectivă poate alege orice moment de începere sau încheiere, în funcție de preferințele proprii, ba chiar se admite sărirea unor pasaje, schimbarea ordinii lor, etc. după cum doresc interpreții, care au astfel „cuvîntul ultim" în stabilirea „formulei concrete". (Această libertate se referă la formație sau subformații — în cazul subdivizării acesteia — presupunîndu-se că, în toate cazurile, se păstrează „verticalitatea" partiturii). De aici — ca și din faptul că tempo-ul este doar recomandat, în linii generale, — decurge cu necesitate durata variabilă a acestei „formule concrete".

Permanenta libertate, relativ mare, pe care compozitorul o lasă interpreților (contînd pe muzicalitatea lor și deci, în mod lucid, pe posibilitatea îmbogățirii expresive a muzicii pe care aceștia o pot aduce într-o interpretare sau alta) nu poate fi pe deplin înțeleasă în substratul ei intim decît prin cunoașterea „muzicii propriu-zise" care „acoperă" schemele descrise. Aparent, ca orice schemă, și aceasta ar putea fi aplicată — în întreaga ei complexitate — la diferite tipuri de material sonor ; o analiză mai atentă relevă însă din nou coerența extraordinară a concepției compozitorului, deoarece acest „material" muzical, conceput de el (și „probat" în unele lucrări anterioare) se pretează în mod optim la schema compozițională descrisă. (Sau poate, invers, schema a apărut ca o necesitate de structurare proprie acestui „material" ; considerăm că aceasta nu este decît o falsă dilemă, odată ce întregul reprezintă un tot organic, ale cărui componente pot fi disecate doar din necesitatea unei descrieri, expuneri analitice).

Vom expune pe scurt, cîteva date principale care generează „materialul" muzical al ciclului „*Mozaic*" (pentru că nu trebuie să uităm că nu este vorba numai de o lucrare, ci de un întreg ciclu ba chiar — generalizînd — o „clasă de compoziţii deschisă", dacă avem în vedere că partitura şi indicaţiile anexe au valoarea unui „program generator"). Şi aici este vorba de o interacţiune între un punct de plecare sistemic şi o deplină libertate de tratare a lui. Fiecare dintre cele 24 de „figuri" are la bază cîte un mod separat, reuniunea lor pe verticală conducînd la totalul cromatic, ce este permanent avut în vedere, ca element de referinţă principal pe plan melodic (precizăm că, prin mod, compozitorul înţelege de fapt un număr de sunete pe deplin egale între ele ca „greutate", orice fel de ierarhie sau atracţie între ele fiind exclusă consecvent). Fiecare voce este condusă orizontal, dar verificată şi confruntată în suprapunerea pe verticală după acelaşi principiu, intuit şi în alte lucrări, al „creşterii treptate a tensiunii intervalelor" (în înţeles de „variere gradată" a gradului de disonanţă, în accepţiunea ei relativ tradiţională, al momentului respectiv monodic şi polifonic, în acelaşi timp). Evident, elementul subiectiv joacă aici un rol esenţial ; aceasta nu exclude posibilitatea formalizării riguroase a acestei muzici ci reprezintă un mod de lucru propriu, considerat avantajos de către compozitor, care este atras de virtualitatea deschisă de a găsi soluţia cerută de momentul respectiv concret, aşa cum îi dictează intuiţia, pe care el doreşte să o păstreze activă în fiecare fază a procesului creator. Există şi o „scară a mişcării", care asociază note lungi sau scurte cu o mişcare inexistentă, respectiv o mişcare ultrarapidă, după cum există o matrice de 24 (cifră ce are, în mod evident, o semnificaţie specială) de durate ce controlează ritmul, prin epuizarea posibilităţilor combinatorice ; în ambele cazuri, ele servesc ca puncte de plecare pentru o tratare liberă a discursului muzical propriu-zis, cu grija de a repartiza relativ omogen diferitele resurse avute la dispoziţie, pe diferite planuri, la toate cele 24 „figuri". (Este semnificativ faptul că autorul a renunţat la o altă matrice — a modurilor de atac — deoarece simţea că îl îngrădeşte prea tare). Dealtfel, în general, dacă schema aleasă nu îi convine, el o re-adaptează, sau — pur şi simplu — renunţă la ea, temporar sau definitiv. Este cazul factorului timbral, rezolvat liber, în funcţie de registrul considerat necesar, densitatea unui anumit moment, sunetele ce compun o anumită formulă, etc., etc.). Menţionăm bogata gamă de mijloace timbrale folosite (notate în legenda specială a partiturii) — de ex., molto vibrato, frullato, glissando ascendent şi descendent, tremolo-uri diferite, accentuări diferite, folosirea unei liste de 24 cuvinte pentru partida vocală (adiere, ăilalţi, doină, duios, ecouri, elegie, enigmă, eternitate, evenimente, gînduri, ireal, lumină, etc — cuvinte ce nu par a fi fost alese doar datorită eufoniei lor, dealtfel evidente) sau a unor silabe, vocale, etc. ; aceste culori sînt folosite de asemenea „serial", repartizate relativ omogen diferitelor „figuri", fără o „funcţionalizare" a lor. Reamintim că tempo-ul este orientativ, iar nuanţele sînt lăsate la latitudinea interpreţilor sau a dirijorului.

Cele cîteva concluzii pe care le impune de la sine această sumară prezentare se vor grupa în jurul unor date fundamentale ale creaţiei lui Ulpiu Vlad, aşa cum se prezintă ea în momentul finisării ciclului „*Mozaic*". Compozitorul a elaborat o adevărată „gramatică generativă" (implicită şi adesea, chiar explicită !) a unui limbaj complex (ce include în el, de exemplu, şi formaţia muzicală), limbaj care permite existenţa unui număr practic infinit de „indivizi", piese muzicale de sine stătătoare, ce se constituie într-un ciclu monumental. Acest fapt a fost posibil în urma unei ajustări succesive a parametrilor la diferite nivele ; astfel, dacă macro-forma este structurată doar sumar, atenţia compozitorului se îndreaptă asupra microstructurii. Dacă el lucrează această microstructură predominant intuitiv, în funcţie de „conjunctură", nu înseamnă că ea nu este obiectivă în esenţă, supusă unor legi ce ar putea-o re-crea şi „mecanic" — ceea ce nu este cazul pentru macrostructură. Prin aceasta, concepţia sa se apropie, probabil inconştient, de principii de generare ale unui gen folcloric (de exemplu, muzica de joc, colindele). „Flexibilitatea" relaţiilor sintactice conduce la o „redirecţionalitate" a muzicii, care apare ca un proces continuu, dominat de un „climax expresiv" constant (noţiunile de început, final, centru, etc. fiind arbitrare) ; omogenitatea repartiţiei diferitelor elemente este unul dintre principiile sale de bază, care conduce la „topirea" diferitelor culori, formaţiuni ritmico-melodice, idei muzicale în general (care rămîn perceptibile doar fugitiv, în polifonia generală hipertrofiată ce nu se dizolvă niciodată într-un amalgam informal), la condensarea într-o imagine unică, într-un adevărat mozaic. Acest bloc unitar, aflat într-o permanentă mişcare interioară creează un fel de irizaţie ce solicită un subtil joc al atenţiei între diferite „zone" ale sale, nefiind perceptibile planuri distincte, organizate funcţional, ci un unic plan general, cu componente mobile. Neexistînd surprize mari, „rupturi" ale continuităţii (cu toate că nu se exclud contrastele), saturaţia informaţională (la orice nivel structural se „acoperă" relativ rapid aproape întreaga gamă de posibilităţi existente) conduce la o atitudine predominant contemplativă, colorată expresiv liric, la o senzaţie de anulare a timpului ; dar — ca şi în cazul raportului polifonie densă/textură, şi în raportul temporal/atemporal, autorul alege soluţia de a nu atinge ultima consecinţă a demersului său, oprindu-se undeva foarte aproape de aceasta, „tactică" ce ne apare cu mult mai subtilă, în cazul acesta concret. Există o anumită ambiguitate — în sens de menţinere a echilibrului într-o zonă de sensibilitate maximă — de excepţional interes estetic în această concepţie a lui Ulpiu Vlad (începînd chiar de la unele titluri de lucrări

și terminînd cu acea libertate lăsată interpreților, în cadrul unui sistem de reguli stricte), ambiguitate ce poate fi regăsită și pe plan expresiv-global (de exemplu, în sobrietatea impresiei generale, în pofida detaliilor luxuriante, a ornamentării, înfloririi permanente, ca într-o melopee infinită polidimensională) și care este — considerăm — semnul unei maturități creatoare timpurii firești, neforțate, proaspete și suple ca însăși natura înconjurătoare.

Menționăm că, pînă în prezent (septembrie 1980), lucrarea „*Mozaic*" a cunoscut doar trei interpretări publice (sub forma unui *cvintet* — executat de către formația Musica Nova într-un concert-dezbatere în 1978 — cu durata de unsprezece minute, ca *trio*, cu durata de douăsprezece minute și ca *piesă de pian* — cu durata de opt minute — aceste ultime două execuții publice avînd loc în anul 1979), ceea ce — trebuie să recunoaștem — este cam puțin comparativ cu valoarea acestei experiențe muzicale unice ; dealtfel, trebuie subliniat faptul că acest ciclu nu-și poate dezvălui integral valențele sale decît prin execuții multiple, variate ca formație, durată, etc. (eventual, „cuplate" într-un concert sau pe un disc, de exemplu), execuțiile izolate putînd induce în eroare pe auditor cu privire la semnificația sa reală.

Corneliu Dan GEORGESCU

Stagiunea educativă muzicală bucureșteană

La începutul lunii octombrie a avut loc deschiderea stagiunii muzical-educative bucureștene, organizată de Consiliul culturii și educației socialiste și Uniunea compozitorilor și muzicologilor din R.S. România. La mai bine de un deceniu de cînd această acțiune complexă de formare a culturii muzicale în rîndurile celor ce muncesc se desfășoară în capitală, bunele rezultate ale muncii depuse vădesc justețea indicațiilor conducerii de partid privind munca educativă pe tărîmul muzicii. Așa cum arăta secretarul general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, la congresul Consiliilor populare, o asemenea acțiune vizează desăvîrșirea edificării unei vieți spirituale care să corespundă cerințelor vieții în societatea socialistă, cunoașterea și aprofundarea principiilor eticii și esteticii artei epocii contemporane. Prin forme cît mai interesante și atractive, o asemenea acțiune tinde să coopteze cît mai mulți participanți, atît din rîndul muncitorilor cărora li se adresează, cît și din partea creatorilor, compozitori, muzicologi, interpreți, care au misiunea de a le realiza. Înnoirea mijloacelor de dialogare cu marele public, activizarea spiritului de nemijlocită participare la actul creator sînt proprii climatului de efervescență al vieții noastre spirituale, pe care l-a determinat desfășurarea Festivalului național „Cîntarea României".

Conform unei tradiții unanim acceptate, momentul inaugural a fost găzduit de Conservatorul „Ciprian Porumbescu", instituție de învățămînt artistic ce își leagă în mod firesc activitatea didactică de cea productivă, prin complexe modalități de manifestare. În sala „George Enescu" a Conservatorului au asistat la manifestarea inaugurală a noii stagiuni reprezentanți ai tuturor cercurilor de educație muzicală cuprinse în această stagiune : Universitatea muncitorească de educație muzicală de la Intreprinderea „23 August" precum și Cercurile de prieteni ai muzicii de la Clubul „Grivița Roșie", Clubul Întreprinderii „Vulcan" (denumit și „Amicii operetei"), Grupul școlar „23 August", Întreprinderea de mecanică fină, Întreprinderea de confecții și tricotaje București, Liceul Industrial de Poligrafie, Casa de cultură M.A.I., Academia Militară. După cuvîntul de deschidere rostit de muzicolog dr. Grigore Constantinescu, studenții Conservatorului au oferit oaspeților, ca în fiecare an, un concert cuprinzînd pagini reprezentative ale muzicii universale și românești. Reținem, dintre interpreți, pe sopranele Marilena Mihăilescu și Bianca Ionescu, violoncelista Yvonne Timoianu violonistul Călin Mircea și pianista Erica Kreutzer, alături de o apreciabilă prezentare a programului coral de către ansamblul „Cantus Firmus" al Conservatorului, dirijat de lector Iovan Miclea. Întreaga manifestare s-a desfășurat sub semnul de bun augur al unei asemenea acțiuni menite să traducă în viață una dintre cele mai importante sarcini ale culturii noastre socialiste.

Gr. CONSTANTINESCU

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

Luni 13 octombrie a avut loc plenara Secției de muzică simfonică și de cameră, în cadrul căreia compozitorul Wilhelm Berger, secretar al Uniunii compozitorilor, a prezentat un referat privind *Împliniri și deziderate în creația simfonică și camerală* ● O săptămînă mai tîrziu, plenara Secției de muzică corală a avut ca temă *Originalitate, noutate și măiestrie în creația corală.* În cuvîntul lor referenții au prezentat probleme privind *Muzica corală românească în actualitate* (Doru Popovici), *Dinamica noului în creația corală românească* (Grigore Constantinescu), *Aspecte ale scriiturii modale în creația contemporană (Dan Buciu).* ● *Permanența inspirației din melosul național și caracterul militant, democratic al creației noastre muzicale* au constituit subiectul dezbaterilor din cadrul plenarei Comitetului de conducere al Uniunii compozitorilor care a avut loc luni 3 noiembrie. Dezbaterile au avut ca punct de plecare comunicările prezentate de compozitorul Dan Buciu și de muzicologii Alexandru Leahu, Speranța Rădulescu și Iosif Sava. ● Discuțiile desfășurate în cadrul cenaclului tinerilor muzicologi, întrunit luni 20 octombrie, s-au axat pe contribuția tinerilor muzicologi la sărbătorirea centenarului Enescu. ● În cadrul cenaclului tinerilor compozitori, din 17 octombrie, au fost analizate următoarele lucrări : *Preludiu pentru clarinet, chitară și trombon* de Maia Ciobanu și *Muzică pentru saxofon și percuție* de Sorin Lerescu.

NOI LUCRĂRI LA BIROURILE DE SECȚIE

Muzică simfonică și de cameră. Liviu Comes — *Divertisment pentru orchestră de coarde* și *Mica serenadă ;* Aurel Popa — *Odă partidului,* poem simfonic ; Eduard Terenyi — *Sonata pe motive bartókiene pentru vioară și pian ;* Hans Peter Türk — *Preludiu și canon pentru 12 instrumente de coarde ;* Matei Kozma — *Dialog pentru două orgi ;* Ion Julea — *3 cvartete de coarde ;* Fred Popovici — *Melos II/2* pentru cvintet de suflători.

ACTIVITATEA ÎN FILIALE ȘI CENACLURILE DIN ȚARĂ

CLUJ-NAPOCA. Cenaclul din ziua de 22 septembrie a fost consacrat unei noi creații : *Concert pentru orchestră de coarde* de Vasile Herman. ● O săptămînă mai tîrziu compozitorii Eduard Terenyi, Hans Peter Türk și Cornel Țăranu au vorbit despre *Orientări în armonia contemporană.* ● Luni 27 octombrie a avut loc audiția operei *Iona* de Anatol Vieru, cu participarea autorului.

IAȘI. Joi 23 octombrie un grup de compozitori și muzicologi s-au deplasat la întreprinderea Tehnoton. Cu acest prilej ei au audiat formația camerală „Lira" (laureată a festivalului național „Cîntarea României") condusă de Mircea Stoleriu. Au urmat fructuoase discuții cu dirijorul formației, cu alți oameni ai muncii din întreprindere. Apreciind nivelul corului „Lira", compozitorii i-au oferit cîteva din lucrările lor. ● Comitetul județean pentru educație socialistă împreună cu Centrul de îndrumare a creației populare și a mișcării artistice de masă și filiala Iași a Uniunii compozitorilor a consacrat celei de-a treia ediții a festivalului național „Cîntarea României" o colecție de coruri purtînd titlul *Țara mea de idealuri.* Volumul, apărut sub îngrijirea compozitorului Mircea Stan, cuprinde un număr de 75 de piese de compozitori ieșeni. ● TIMIȘOARA. La 4 noiembrie a avut loc deschiderea cercului de muzică de la Liceul industrial și Școala profesională de pe lîngă I.T.M., cu tema — *Folclorul în prelucrarea compozitorilor români.* ● SIBIU. Între 28 septembrie și 5 octombrie s-a desfășurat festivalul „Cibinium '80", sub genericul *Unitate — continuitate — permanență.* Cu acest prilej Filarmonica de Stat din Sibiu, sub bagheta lui Petre Sbârcea, a interpretat în primă audiție absolută poemul simfonic *Sarmisegetuza* de Liviu Ionescu. În cadrul sesiunii de comunicări — *Permanență și unitate națională* — organizată de Asociația folcloriștilor și etnografilor din Sibiu, compozitorul Gheorghe Șoima a prezentat *Cîteva considerații pe marginea unor obiceiuri la români.* În același cadru compozitorul Cornel Arion a vorbit despre *Timotei Popovici și folclorul sibian.* ● În ziua de 3 octombrie a avut loc un simpozion dedicat compozitorului Timotei Popovici de la a cărui naștere se împlinesc 110 ani (tot în acest an se comemorează 30 de ani de la moarte). Personalitatea muzicianului a fost evocată de Ion Șerfezi, Cornel Arion, Enea Borza și Gheorghe Șoima. A urmat un concert oferit de corul Liceului pedagogic, corul bărbătesc alcătuit din foști elevi ai lui Timotei Popovici și corul Sindicatului învățămînt. Programul a cuprins lucrări de Timotei Popovici precum și de Achim Stoia, Ilie Micu, Cornel Arion, Vicențiu Fîntînă, Gheorghe Șoima (toți elevi ai maestrului) și Nicolae Oancea. Dirijori — Anca Ilea, Vicențiu Fîntînă, Ioan Arșin și Cornel Arion.

M. R.

Expoziție „Gustav Mahler"

În cadrul relațiilor culturale dintre Austria și R.S. România, Societatea internațională „Gustav Mahler" din Viena, sub auspiciile Ministerului Afacerilor Externe, a deschis în holul Ateneului Român o expoziție omagială „Gustav Mahler". Sînt expuse fotocopii și faximile prezentînd momente semnificative din viața compozitorului și dirijorului austriac, din importanta și bogata sa activitate, desfășurată la sfîrșitul secolului 19 și începutul secolului 20. Imaginile fotografice îl prezintă pe Gustav Mahler în anii copilăriei (alături de părinții săi în casa din satul natal Ka-

lischt-Boemia), în anii adolescenței și ai maturității, împreună cu prietenii (dirijorul Bruno Walter) și soția (Alma Mahler). Sînt expuse de asemenea faximilele manuscriselor și primelor ediții ale compozițiilor sale *Das Klagende Lied, Das Knaben Wunderhorn, Lieder Eines Fahrenden Gesellen* și ale Simfoniilor, precum și fotografii reprezentînd teatrele din Iglau, Kassel, Leibach, Neustadt, Hamburg, Viena, unde Gustav Mahler a dirijat lucrările sale și ale altor renumiți compozitori (Ludwig van Beethoven, Richard Wagner, Anton Bruckner). Completată cu un set de caricaturi reproduse după artiști ai vremii (Koloman Moser, Hans Schliessmann, Teo Zasche), surprinzîndu-l pe dirijorul Gustav Mahler în gestica și mimica ce îl caracterizează, expoziția deschisă în holul Ateneului Român conturează pentru vizitator o imagine succintă dar concludentă a personalității compozitorului austriac.

Mihaela Marinescu

Filatelie muzicală

Muzica a oferit filateliei numeroase imagini care, reproduse pe mărci poștale, au concretizat teme pe cît de variate, pe atît de interesante, așa cum am constatat de altfel din relatările noastre anterioare. Există însă și o altă categorie de mărci poștale, în cadrul căreia sînt reproduse, în subsidiar, diferite elemente muzicale, însă numai cu valoare de simbol : instrumente muzicale, note, chei și alte semne muzicale, pe portativ sau în afara lui, facsimile, fragmente de partituri, scene din spectacole, clădiri, săli de concert, cunoscute sau sugerate etc., etc. Dintre toate acestea, cel mai adesea au fost abordate instrumentele muzicale, acordîndu-li-se anumite funcții și simboluri : „cornul poștal" (Post horn) simbolizează de obicei poșta și tot ceea ce ține de poștă, fiind atașat de acele mărci dedicate poștei, mărcii poștale, zilei mărcii poștale etc. Cornul poștal a apărut pe primele mărci românești chiar din prima emisiune intitulată „cap de bour", din anul 1858 („cap de bour și cornul poștal în cerc"), fiind reluat, în modul cel mai variat, în multe alte emisiuni, pînă în zilele noastre. Este bine să știm că acest corn poștal nu este doar un simbol grafic al poștei, cum îl socotesc unii filateliști ; încă de la începutul secolului al XVII-lea, cornul poștal a fost utilizat ca instrument propriu-zis, fiind consemnat ca atare în partituri de orchestră, iar Mozart, în *Serenada în Re major*, K.V. 320 (Salzburg, 1779) și în *3 Dansuri germane* („Die Schlittenfahrt"), K.V. 605 (Viena 1791), folosește doi corni poștali

ca instrumente în orchestră (unul în *si bemol* şi altul în *fa).*

Trompeta şi tamburina (sau toba) sugerează viaţa militară şi turismul ; vioara simbolizează, în general, arta muzicii, sau simţul auzului, cum de pildă se poate vedea în emisiunea „cele cinci simţuri" (1970), prin reproducerea tabloului de Gonzales Coques, aflat în Muzeul Brukenthal din Sibiu ; buciumul, cimpoiul sau fluierul sugerează viaţa pastorală, ca în emisiunea „zootehnia" (1955) etc.

Iată doar cîteva din elementele specifice muzicii folosite ca simboluri în filatelia românească. Vom reveni asupra lor atunci

cînd vom parcurge tema „muzica în filatelia universală", unde numărul simbolurilor este mult mai mare, iar tematica mult mai diversificată.

Ceea ce trebuie să reţinem însă este faptul că toate mărcile poştale pe care sînt imprimate astfel de elemente grafice trebuie să fie interpretate în mod corect, atunci cînd dorim să le includem în colecţiile noastre filatelice sau să le afişăm pe panourile de expoziţie. Vom observa nenumărate elemente care sugerează arta muzicii în diversele ei ipostaze, toate fiind rod al imaginaţiei graficienilor, al centrelor poştale, care doresc să creeze o mai mare diversitate în filatelie. De aceea nu trebuie să le acordăm o importanţă mai mare decît aceea pe care o au, adică de simbol al artei muzicale, de sugerare a muzicii.

Bibliografie : Grove's Dictionary of Music and Musicians. Fifth edition, edited by Eric Blom. London, Macmillan & Co LTD 1954, volume VI, pp. 890—893 („Postage Stamps" and the plate „Musical Stamps") ; *Music World of Stamps* by Marshall J. Whitehead. American Topical Association, Inc. Milwaukee, Wisconsin, 1975 („Creators and Works").

Titus Moisescu

CONCERT OMAGIAL ZENO VANCEA

O ideie care revine frecvent în prelegerile pe care le susține sau în discuțiile pe care le poartă maestrul Vancea este conținutul emoțional al muzicii. Lipsită de acesta, arta zeiței Eutherpe, așadar, nu există. George Enescu, cu care putem constata cu ușurință că Zeno Vancea se înrudește, datorită lirismului conținut în opere, precum și în ceea ce privește această menire a artei de a potoli patimile și de a apropia inimile într-o „caldă înfrățire", ne-a lăsat, prin întreaga sa creație, o seamă de modele, în toate genurile, care ne impresionează și ne angajează pe linia continuării drumului început. Cunoscînd în profunzime și prețuind cu sinceritate tezaurul creației enesciene, Zeno Vancea s-a dovedit un demn continuator, capabil să îmbogățească, cu finețe și modernitate, dimensiuni de limbaj și estetică ce ne reprezintă, care au devenit autentic naționale. Pe de altă parte, aspirația de a scrie o artă cu conținut universalist l-a dus pe autorul *Priculiciului* în apropierea celor mai reprezentativi compozitori ai secolului nostru, zonă în care s-a instalat stăpîn pe mijloace și conștient de marile valori conținute în folclorul nostru, căruia îi recunoaște bogăția și varietatea. Desigur că, privind atent creația maestrului, nici nu ne putem închipui cum ar fi fost posibilă realizarea *Concertului pentru orchestră* și a *Requiemului* fără pasiunea pentru doinele, horele și cîntecele noastre lungi, din care Zeno Vancea a extras, cu multă știință, esențe, sensuri componistice originale, pe care le-a învesmîntat, armonic și polifonic, în haine pline de interes și plasticitate. Filarmonica „George Enescu", în colaborare cu Uniunea Compozitorilor, a organizat un concert omagial, care s-a deschis cu *Andante și Scherzo* pentru suflători, un diptic scris în anul anul 1952. Căldura melodică și atracțiozitatea timbrală a piesei au fost puse în evidență de un cvartet de suflători condus de Virgil Frîncu. Au urmat *Cinci cîntece de toamnă*, pe versuri de George Bacovia, scrise în anul 1947. Cunoscutele lieduri, pline de un parfum născut din cununia perfectă dintre cuvînt și sunet, ne-au făcut să regretăm că lucrările vocale ale maestrului sînt destul de puține la număr, mai ales cunoscîndu-i exemplara dragoste și pretențiile deosebite ce-i caracterizează activitatea de creație în acest gen. Este destul de greu să exprimi multitudinea de impresii pe care mi-a produs-o reascultarea acestor bijuterii muzicale. Faptul se datorează poate și impecabilei prezentări semnate de soprana Paulina Stavrache și pianistul Petru Grossmann. Cele cinci stări poetico-muzicale, încărcate de pasiunea exprimării cu căldură a unor simțăminte copleșite de tristețe și regrete, sînt construite cu cromatici delicate, meșteșugite în amănunt. Cea mai veche lucrare din program a fost *Triptic* pentru pian, scris în anul 1926. Alcătuită din *Preludiu, Fugă și Toccată*, deosebit de dificila partitură se caracterizează printr-un limbaj bogat în amănunte, adunînd „comunicări" tipice vîrstelor tinere. Încărcătura bogată, dar suplă în același timp, a fost susținută, pe estrada de concert, de către pianista Ilinca Dumitrescu, la care am putut urmări o veritabilă măiestrie în tălmăcirea dezinvoltă a conținutului ce se înscrie pe o linie stilistică tipică școlii noastre de compoziție de acum cîteva decenii. *Cvartetul nr. 8* pentru coarde, lucrare ce a încheiat programul, a fost prezentat în primă audiție de formația „Philharmonia", condusă de George Nicolescu, colectiv care și-a legat numele de interpretarea multor lucrări românești noi. Am putut asculta, datorită virtuozilor interpreți, elegante desfășurări de planuri construite cu pasiunea compozitorului sincer dedicat genului, cunoașterii depline a frumuseților și misterelor lui. Parcă mai mult decît celelalte lucrări, cvartetele lui Zeno Vancea strălucesc cristalin, ascunzînd în sînul lor multe secrete, care așteaptă să fie descoperite! La buna realizare a manifestării a contribuit, de asemenea, temeinicul și călduросul cuvînt înainte, rostit de dr. Vasile Tomescu, în care am găsit parcă cea mai frumoasă apreciere, meritată de către maestru, ca mesager al secolului, trăind și mergînd în pas consecvent cu anii acestuia.

Anton Dogaru

10 martie 1913

Prima audiție absolută a poemului simfonic *Didona* de Alfred Alessandrescu, sub conducerea lui Dimitrie Dinicu, la pupitrul Orchestrei Ministerului instrucțiunii publice din București.

11 martie 1933

Pe scena Operei Române din Cluj-Napoca a fost reprezentată în premieră absolută opera *Zobail* de Constantin Bobescu.

12 martie 1873

Cîntărețul Costache Strat a debutat în cadrul Operei italiene din Iași în opera *Trubadurul* de Giuseppe Verdi.

13 martie 1929

Basmul dramatic în 3 acte *Aleodor* de Victor Gheorghiu, tradus în românește de Constantin Brăiloiu după V. G. Solly, a fost prezentat în premieră absolută, pe scena Operei Române din București, sub conducerea lui Ionel Perlea.

14 martie 1899

Orchestra *Societății Filarmonica Română* din București, sub conducerea lui Eduard Wachmann, a interpretat în primă audiție poemul simfonic *Vyșehrad* de Bedrich Smetana, *Despărțirea lui Wotan* din *Walkiria* de Richard Wagner și *Rapsodia bretonă* de C. Saint-Saëns.

15 martie 1913

Compozitorul și folcloristul Béla Bartók, însoțit de folcloristul român Ioan Bârlea, a început cea de-a doua culegere de melodii populare din Maramureș.

16 martie 1921

Premiera operei *Tannhäuser* de Richard Wagner pe scena Operei Române din București.

17 martie 1932

Premiera absolută, pe scena Operei Române din București, a baletului *La piață*, op. 10 de Mihail Jora, sub bagheta dirijorului Alfred Alessandrescu.

18 martie 1880

Pe scena Teatrului Național din București, trupa lirică română a prezentat în premieră opera comică *Bună seara, vecine* de Ferdinand Poise — George Ștephănescu.

19 martie 1945

În sala *Aro* din București, orchestra Filarmonicii din București, condusă de George Enescu, a susținut un concert extraordinar, avîndu-i ca interpreți, în *Concertele* de P. I. Ceaikovski, pe violonistul David Oistrah și pe pianistul Lev Oborin.

20 martie 1900

Recitalul extraordinar al violonistului ceh Jan Kubelik în sala Ateneului Român din București.

21 martie 1907

Pe scena Teatrului Național din București a avut loc spectacolul extraordinar al unei trupe lirice italiene cu opera *Tosca* de Giacomo Puccini, rolurile principale fiind deținute de Emma Carelli și Giuseppe de Lucca.

22 martie 1935

Premiera operei *Mefistofele* de Arrigo Boito (1842—1918) pe scena Operei Române din Cluj.

23 martie 1838

Pianistul Serafin von Nesslern a susținut un recital de pian în București, interpretînd în primă audiție absolută *Fantezia pentru clavir și orchestră asupra a două teme românești.*

24 martie 1926

La Strassbourg a avut loc un festival de muzică românească în care George Enescu a dirijat *Acteon* de Alfred Alessandrescu, *Priveliști moldovenești* de Mihail Jora și *Simfonia I* de George Enescu, apoi a cîntat *Rapsodia concertantă pentru vioară și orchestră* de Stan Golestan.

25 martie 1835

A luat ființă — pe lîngă Societatea Filarmonică din București — *Școala publică de muzică vocală și instrumentală.*

26 martie 1836

Prima audiție absolută, la Iași, a uverturii la drama națională *Dragoș* de Joseph Herfner.

27 martie 1918

Dirijorul Gheorghe C. Strat a pus bazele corului muncitoresc al Fabricii de hîrtie din Bușteni.

28 martie 1877

Premiera absolută a comediei muzicale *Cucoana Nastasia Hodoronc* de Eduard Caudella, libretul de Gh. Bengescu-Dabija, pe scena Teatrului Național din Iași.

29 martie 1880

Debutul cîntăreței Elena Teodorini în opera *Faust* de Charles Gounod, pe scena lui *Teatro alla Scala* din Milano.

30 martie 1915

Compania lirică română *Grigoriu-Maximilian* a prezentat în premieră pe scena Teatrului *Leon Popescu* din București, opereta *Stella* de Oscar Strauss.

31 martie 1928

Cu prilejul centenarului morții lui Franz Schubert, a avut loc în București un concert comemorativ al *Societății simfonice „Muzica"* condus de Simeon Nicolescu.

Eugen Vicos

Filatelie muzicală

Relația strînsă între muzică și poezie devine și mai evidentă atunci cînd ne vom referi la doi dintre marii noștri poeți ai secolului al XIX-lea, Vasile Alecsandri și Mihai Eminescu, ale căror creații poetice și literare au stat de numeroase ori la temelia unor opere muzicale de genuri și forme diverse.

Vasile Alecsandri (1821—1890), autor al atîtor poezii „puse pe muzică" de compozitorii români, al cunoscutelor cîntecele comice și al multor creații dramatice, care au fost preluate de compozitori pentru realizarea unor vodeviluri, comedii muzicale și operete cunoscute *(Scara miței, Florin și Florica, Rosaliile, Cinel-Cinel, Rămășagul, Nunta țărănească, Millo director* etc.) — toate acestea reprezentînd fundalul vocal și suportul dramatic al creației compozitorilor din secolul al XIX-lea : Iacob Mureșianu, Eduard Caudella, Alexandru Flechtenmacher, Tudor Flondor etc. Poșta Română a emis cîteva mărci pe care este

reprodusă figura lui Vasile Alecsandri în diferite ipostaze — atît ca scriitor român cît și ca militant politic, strîns legat de Revoluția din 1848, alături de Bălcescu, Kogălniceanu, Avram Iancu etc. Iată și cîteva serii de mărci poștale emise de-a lungul anilor : a) 1948 — „Centenarul Revoluției din 1848" (în „Catalogul mărcilor poștale românești, 1974" la nr. 1191, 36+18 L, albastru, heliogravură, dantelat, hîrtie cu filigran) ; b) 1958 — „Scriitori români" (nr. 1793, 1,75 L, brun-lila negru, dantelat) ; c) 1965 — „75 de ani de la moartea lui V. Alecsandri" (nr. 2535, 55 B, policromie, heliogravură, dantelat) ; d) 1968 — „120 de ani de la Revoluția din 1848" (nr. 2792, 1,60 L, policromie, heliogravură, dantelat, desenul după o pictură de N. Livaditti) ; e) 1973 — Colița Socifilex : „Familia poetului V. Alecsandri" (nr. 3231, 6+2 L, policromie, dantelat, desenul reproduce o pictură de N. Livaditti).

Mihai Eminescu (1850—1889), cel mai mare poet român, a cărui creație poetică a stat în atenția mai tuturor compozitorilor români din secolul al XX-lea, fie în creația de lied, romanță sau cor, fie în aceea de operă, sim-

fonică sau de cameră, este poetul ce nu poate fi rupt de creația muzicală românească. Dacă mai amintim și faptul că Eminescu, în perioada în care a lucrat la „Timpul" (1877—1883) făcea și cronică muzicală, ne convingem pe

deplin că numele lui rămîne strîns legat şi de muzică şi că trebuie să-l preluăm ca atare. Poşta Română a emis cîteva mărci pe care este gravată figura lui Eminescu în serii ce le vom aminti în continuare : a) 1939 — „50 de ani de la moartea poetului" (nr. 672—673, două valori, heliogravură, dantelat, hîrtie cu filigran) ; b) 1947 — „Institutul de studii româno-sovietic" (nr. 1104, 1500+ 1500 L, verde oliv, heliogravură, dantelat) ; c) 1950 — „Mihai Eminescu, 100 de ani de la naştere" (nr. 1258—1262, cinci valori, heliogravură, dantelat ; a se vedea şi mărcile cu supratipar, la nr. 1375—1379) ; d) 1958 — „Scriitori români" (nr. 1792, 55 B, brun roşcat, dantelat) ; e) 1961 — „Sculpturi româneşti" (nr. 2036, 50 B, dantelat, sculptură de C. Baraschi) ; f) 1964 — „Aniversări culturale" (nr. 2378, 5 B, brun-închis, verde, dantelat) ; g) 1975 — „125 de ani de la naşterea poetului" (55 B, policromie, în fundal, casa poetului de la Ipoteşti).

Bibliografie : Titus Moisescu şi Miltiade Păun — *Opereta, ghid,* Bucureşti, Edit. muzicală, 1969 ; *Bibliografia Mihai Eminescu* (1866—1970), Bucureşti, Edit. Academiei, 1976 ; Adriana Peicu-Moldovan — *Emniescu şi liedul românesc,* Bucureşti, Edit. muzicală, 1977.

Titus Moisescu

Viaţa muzicală

Concertele simfonice ale Filarmonicii „George Enescu"

OVIDIU BĂLAN — MIHAIL HOMITZER

La pupitrul Filarmonicii „George Enescu", Ovidiu Bălan a prezentat un program dificil, cuprinzînd lucrări cu o accentuată notă de inedit : o simfonie românească în primă audiţie şi două creaţii din muzica universală extrem de rar cîntate. Cu toate acestea, ţinuta de ansamblu a fost deosebit de îngrijită, dirijorul băcăuan ştiind să-şi organizeze repetiţiile în aşa fel, încît să obţină maximum de rezultat într-un minimum de timp.

Simfonia nr. 4 de Gheorghe Dumitrescu, cu care a început programul, s-a încadrat în ciclul „Simfonia românească", organizat de Filarmnoică de la debutul acestui an. Ea a fost scrisă în anul 1970, confirmînd disponibilitatea compozitorului de a se realiza pe planuri multiple, dincolo de muzica vocal-simfonică şi de operă, în care a obţinut rezultate importante. Simfonia atrage atenţia prin soliditatea arhitectonicii, claritatea limbajului, primatul acordat melodiei, folosirea consecventă a melosului popular ca sursă de inspiraţie. Dintre cele patru părţi ale simfoniei, am apreciat cu deosebire partea a doua, *Passacaglia,* cu tema ei tînguitoare, de factură cromatică şi de un colorit tristanesc, supusă unui şir de variaţiuni de atmosferă, foarte diverse, pentru a se stinge pe un sugestiv fundal de clopote. De un efect sigur este şi partea a treia, un scherzo vioi, cu o vădită inspiraţie folclorică, în timp ce în partea a patra, *Allegro deciso,* Gheorghe Dumitrescu a făcut apel la sistemul ciclic, readucînd în tratarea simfonică toate temele folosite în părţile anterioare.

Simfonia concertantă pentru violoncel şi orchestră în mi minor, op. 125 de Prokofiev, care a urmat în program, este de fapt forma nouă, revizuită de autor în 1952, a *Concertului pentru violoncel şi orchestră în mi minor, op. 58,* datînd din 1938. Deşi s-au păstrat în linii mari denumirile celor trei părţi componente şi materialul tematic, totuşi între op. 58 şi op. 125 există mari deosebiri. Stilul celei de-a doua lucrări este mai generos în comparaţie cu umorul corosiv care caracterizează forma iniţială, iar partea violoncelistului solist — acrobatică de la un capăt la celălalt în Concert — a devenit aci mai puţin spectaculoasă, fără a renunţa la tehnica de virtuozitate, dar încadrîndu-se în limitele mai firești ale instrumentului. Solistul serii, violoncelistul sovietic Mihail Homitzer — cunoscut publicului nostru din apariţiile sale precedente — a parcurs partitura prokofieviană cu sinceritate şi spontaneitate, evidenţiindu-se deopotrivă în pasajele lirice şi în acelea de mare dificultate tehnică.

Poemul simfonic *Macbeth,* scris de Richard Strauss la vîrsta de 24 de ani, înainte de *Don Juan,* este extrem de rar cîntat, aproape necunoscut, deşi posedă în chip evident trăsăturile definitorii ale stilului straussian. S-ar putea ca explicaţia să constea în atmosfera sa predominant sumbră, tragică,

pe fundalul căreia se conturează drama psihologică a eroului shakespearian. In orice caz, Ovidiu Bălan a dirijat lucrarea cu aplomb, cu precizie, convingîndu-ne că ea posedă evidente merite. Stilul său de conducere nu este lipsit de eficacitate, dar ni se pare excesiv de detaliat în indicații, gestica sa fiind deosebit de abundentă, mai ales pentru o orchestră de talia Filarmonicii „George Enescu".

„RECVIEMUL GERMAN" DE BRAHMS

„Recviemul german" pentru soliști, cor și orchestră, op. 45 de Johannes Brahms constituie o apariție singulară nu numai în creația brahmsiană, ci și în genul din care face parte. Programarea acestei lucrări în stagiunea Filarmonicii a fost pe deplin justificată, datorită valorii acestei capodopere vocal-simfonice, deși interpretarea ei ridică dificultăți importante, mai cu seamă în ce privește corul, omniprezent. Cu atît mai meritorie ne-a apărut realizarea corului Filarmonicii și a dirijorului de cor Vasile Pântea, care au trecut cu succes o adevărată probă de rezistență. Desigur, se poate imagina o performanță artistică de nivel superior, cu o plenitudine muzicală mai accentuată, cu o paletă de nuanțe mai bogată și cu o dicțiune mai clară. Realizarea în ansamblu, a corului și a orchestrei, sub conducerea lui Mircea Cristescu, se cuvine a fi totuși subliniată, mai ales dacă ne referim la partea a 6-a, în care peste sonoritățile majestuoase ale coralului în do minor *Denn es wird die Posaune schallen* se suprapune orga și orchestra în toată amploarea lor, pentru ca, în continuare, o fugă coral-orchestrală să releve calitățile strălucite de polifonist ale lui Brahms.

La succesul acestei interpretări au contribuit cei doi soliști vocali, soprana Nelly Miricioiu — cu rafinatele sale inflexiuni lirice — și baritonul Dan Iordăchescu, al cărui timbru ușor întunecat a apărut pe deplin adecvat.

MIRCEA CRISTESCU — HARRY DATYNER

Reaudierea cantatei *Izvoare — 2050* a tînărului compozitor Șerban Nichifor, cu care s-a deschis programul dirijat de Mircea Cristescu, ne-a confirmat impresia că ne aflăm în fața unui talent componistic autentic, cu vădite înclinații pentru spectaculos. Pornind de la structura de colaj a libretului — bazat pe texte originale de cronici latine și grecești cu privire la statul dac și la regele Burebista —, autorul a creat o muzică a cărei organizare urmează în chip firesc diversitatea de teme și de ambiante a textelor. Am reascultat cu interes deosebit mai ales secvența în care cei doi soliști vocali (Pompei Hărășteanu și Dan Zancu) psalmodiază vechi cronici, în timp ce corul de femei și clopotele asigură un fundal sonor de mare efect.

Solist în *Concertul nr. 2 în do minor* de Rachmaninov, pianistul elvețian Harry Datyner s-a impus din nou prin tehnica sa briliantă, dar de loc brutală, care conferă părților extreme o salutară virilitate. În partea mediană, Datyner a evitat să reliefeze latura exterioară a romantismului rachmaninovian, ceea ce a contribuit la impresia că posedă un temperament echilibrat, care-l ferește de efuziuni sentimentale, dar și de efervescențe subite.

Variațiunile pe o temă de Mozart, poate cea mai închegată creație a lui Max Reger, au încheiat programul, atrăgînd atenția asupra uneia din marile reușite ale genului variațiunilor simfonice pe o temă clasică. Ca și Brahms în *Variațiunile pe o temă de Haydn*, Reger își încheie acest opus 132 (din totalul de 146) cu o impozantă fugă (cu două teme), căreia îi suprapune în final tema mozartiană într-o splendidă apoteoză sonoră. Realizarea interpretativă a fost meritorie, la început cu o insuficientă diferențiere a atmosferei primelor variațiuni, mai tîrziu — odată cu diversificarea și amplificarea treptată a mijloacelor expresive folosite de partitură — apropiindu-se de cerințele lucrării, mai cu seamă în monumentala concluzie.

Edgar Elian

BRAHMS DE LA DUO LA SEXTET

Noul ciclu cameral propus de Filarmonica „George Enescu" — într-adevăr inepuizabilă în inventivitatea cu care găsește mereu alte teme de mare atracție — i-a avut ca protagoniști (în primul program de recital) pe pianistul Dan Grigore și violonistul Petre Csaba, muzicieni de clasă ce se simt la fel de bine în postură solistică sau camerală. Dan Grigore și Petre Csaba, încă tineri ca vîrstă, se află acum — din punct de vedere al măiestriei lor artistice — la o deplină maturitate; aparițiile lor în concerte și recitaluri sînt de fiecare dată o încîntare pentru public și un prilej de elogii pentru critică. Cu o singură rezervă, în ceea ce-l privește pe Petre Csaba: orchestrele simfonice bucureștene mai ales l-ar putea programa mult mai des ca solist, în beneficiul lor și al publicului în primul rînd. Dar să revenim la recitalul cu lucrări de Brahms.

Alături de cei doi artiști de care am vorbit au participat violistul Vasile Ioan și violoncelistul Andrei Csaba, ambii membri ai Filarmonicii „George Enescu" și ne bucură constatarea că prezența lor instrumentală nu era mai prejos decît a primilor doi. Am putea spune chiar că *Quartetul nr. 1 în sol minor opus 25* (pentru pian, vioară, violă și violoncel) a reprezentat din multe motive lucrarea cea mai izbutită din recital, în special pentru acea omogenitate totală a intențiilor, a manierei, a echilibrului și sincronizării; partea I cu deosebire putea fi un exemplu. Și, în general, această formație de cvartet poate sta pe orice scenă cu deplină încredere. O detaliere a caracteristicilor cîntului fiecărui interpret în parte — ar fi destule de spus — ni se pare totuși mai puțin importantă decît senzația de împlinire unitară, de sunet unic, ca a unui singur instrument, pe care am avut-o la audierea cvartetului în recital.

Înșiruirea în cronica noastră a momentelor recitalului de la Sala Mică nu are nici o legătură cu ierarhizarea reușitei lor artistice, pentru simplul mo-

tiv că ne-ar fi foarte greu să facem o diferențiere netă și reală ; nivelul general exemplar ne-a obligat să găsim deci o ordine care să țină de alt criteriu : în cazul de față de la formația cea mai mare la cea mai mică — de la cvartet la duo. Deci, în ordinea inversă, să continuăm cu *Trio Nr. 1 în Si major, opus 8* (pentru pian, vioară și violoncel) în care erau remarcabile susținerea, anvergura, stilul eroic amplu, sobrietatea, chiar în scherzo, inegalabilele pagini de visare brahmsiană, într-un cuvînt autenticitatea, căldura și suflul muzicii lui Brahms. Merită subliniat și faptul că totul se obținea cu economie de mijloace expresive și fără a apela la recuzita fals romantică uzitată de obicei cînd în locul adevăratei simțiri se substituie tot felul de efecte exterioare : glissandi, accente și contraste exagerate etc...

Pentru că am amintit, în rîndurile de mai sus, cîteva din elementele stilului brahmsian să mai adăugăm o trăsătură caracteristică acesteia, relevată în *Sonata I-a în Sol major, opus 78* (pentru pian și vioară) — resemnarea specific brahmsiană, ce capătă un sens dominant, păstrîndu-și însă noblețea, ca o resemnare ce survine după luptă și încercări și nu impusă de slăbiciune, ca o acceptare a unui destin ce se dovedește pînă la urmă mai puternic ca orice voință. Cu excepția finalului, deliberat rezervat, după părerea noastră, sonata putea constitui un model de interpretare sensibilă și adecvată.

Dan Scurtulescu

ALEXANDRU GRAUR — „PANORAMIC XX"

Generos în sugestii ciclul „Panoramic XX" oferă interpreților cîmp larg de afirmare, inițiativa Filarmonicii „George Enescu" dovedindu-se a fi una dintre cele mai valoroase.

Recitalul de trombon susținut de Alexandru Graur se înscrie cu pregnanță în coordonatele generale ale acestui ciclu. Deschiderea spre muzica universală a secolului nostru, pătrunderea mesajului ei în conștiința publicului, surprinderea rolului și locului pe care îl are în acest context muzica românească, constituie scopuri care merită cuvenită atenție. Personalitate autentică, muzicianul dinamic și inteligent care este Alexandru Graur a conferit fiecărei lucrări contur și substanță, preferințele repertoriale ale interpretului asigurînd serii cîteva momente de mare interes. În partiturile ultimelor decenii, posibilitățile tehnice și de expresie ale trombonului devin nelimitate, iar căutările și contribuțiile personale ale lui Graur îi dezvăluie noi dimensiuni emoționante și tentante în același timp.

Revenind asupra momentelor de mare interes ale serii, vom cita *Monolog* de Manuel Enriquez, *Dimensiuni* de Robert Becacecci, *Fantezia* de Malcolm Arnold (toate pentru trombon solo) și *Piesă pentru trombon și vioară* de Frank Corcoran — dedicată solistului ; aici Alexandru Graur a dat întreaga măsură a disponibilităților sale în sfera acestei muzici, realizînd adevărate modele de abordare directă și profundă a partiturii.

Precisă, cu virtuozitate, violonista Cristina Bărbulescu a fost o parteneră egală în dialogul semnat de Frank Corcoran.

Mai puțin dense, *Cantabile și Scherzando* pentru trombon și pian de Henri Busser și *Divertisment* pentru trompetă, trombon și pian de Boris Blacher ; am acceptat prezența lor în program deoarece au oferit interpretului ocazia de a etala frumusețea timbrală a instrumentului său.

În interpretarea *Divertismentului* — ca de obicei — excepțională participarea trompetistului Iancu Văduva.

Împreună cu ansamblul „Hyperion" — al cărui membru este, Alexandru Graur ne-a prezentat și *Incantații dacice* de Doru Popovici, lucrare intrată definitiv în programele acestei formații.

Am admirat harul lui Aurelian Octav Popa, care înnobilează și încarcă cu sensuri cele mai scurte intervenții sonore ce îi revin într-un discurs muzical.

Opus de largă respirație, *Sonata pentru trombon și pian* de Paul Hindemith, adevărată „simfonie" în economia generală a programului, a însemnat revenirea decisă către repertoriul tradițional al trombonului. Soliditatea și seriozitatea școlii instrumentale ce caracterizează măiestria lui Alexandru Graur, a fost la înălțimea concepției interpretului, concepție păstrînd nealterate vigoarea unui plan bine gîndit anterior și spontaneitatea viziunii de moment.

Echilibrat și sensibil, adînc cunoscător al principiilor ce guvernează o colaborare camerală, pianistul Ovidiu Cucu încheie lista celor care, cu entuziastă dăruire, și-au dat concursul colegului lor.

Mai presus de succesul pe care acest tur de forță l-a adăugat altora, repurtate de Alexandru Graur în țară și peste hotare — mențiune pentru interpretare la Markneukirchen (R.D.G.) în 1978, laureat al Festivalului național „Cîntarea României" — ediția a II-a 1979, invitat la „Zilele mondiale ale muzicii contemporane" (Grecia, 1979) — recitalul său se constituie ca o solicitare adresată compozitorilor noștri, întru îmbogățirea repertoriului acestui instrument.

CVARTETUL „ORFEU"

Un nou ciclu tematic la Filarmonica „George Enescu" „Cvartetul secolului XX", se anunță a fi o dimensiune importantă în configurarea vieții noastre de concert, spre atingerea dezideratului cognitiv și educativ al relației creator-interpret-public.

Recent închegat, cvartetul „Orfeu" este laureat al Concursului Internațional de la Evian (Franța, 1979) și își datorează afirmarea în primul rînd celor doi violoniști, Eduard Popa și Marius Mocanu, membri ai filarmonicii bucureștene. Pasiunea cu care aceștia susțin sistematic munca de complexă dificultate a perfecționării membrilor componenți, profunzimea opțiunilor repertoriale și tenacitatea în studiu, prin care fundamentează o concepție interpretativă, de la primul contact cu partitura și pînă în momentul

confruntării publice vor asigura reușita și stabilitatea în timp a cvartetului „Orfeu". Avem această convingere chiar dacă — nici nu ar fi ceva ieșit din comun — se vor petrece schimbări în configurația acestei formații camerale pînă la găsirea „formulei" definitiv favorabile echilibrului dorit de orice ansamblu. Nouă ne-a dat satisfacție omogenizarea sonoră, efect al efortului de întrunire a concepțiilor și viziunilor proprii într-un tot unitar, pe care Popa, Mocanu, Sofonea și Negoescu au atins-o în momentele nodale.

O primă audiție, cvartetul **Ainsi la nuit** al francezului — puțin cîntat la noi — Henri Dutilleux, o lucrare generoasă în premise ; interpreții au valorificat cu minuțiozitate ideile pline de seva unei inspirații neîngrădite, urzind, solistic sau în ansamblu, transformarea sugestiei sonore, de la concretul aproape palpabil pînă la imponderabilitate ca stare a spiritului. O primă audiție, o promisiune pe care formația a făcut-o publicului său.

Cele *Cinci piese op. 5* de Anton Webern sînt un prim pas făcut de compozitor spre cristalizarea puternicei sale personalități ; concentrarea discursului, concizia, nu l-a împiedicat în acest opus, să structureze prima mișcare în forma — nici astăzi epuizată — de sonată. Mai puțin sensibil la propunerile pe care partitura le conține spre evidențierea coloritului timbral, cvartetul „Orfeu" a ales totuși intensități și tempo-uri ce au convenit acestei muzici, asigurîndu-i abrupte dar necesare contraste.

Am ascultat în continuare *Quartetul op. 7* de Béla Bartók, primul din cele șase ; bănuim intenția de a le aborda sistematic și pe celelalte, în viitoare apariții publice, acestea reprezentînd o moștenire de indiscutabilă valoare lăsată de muzicianul maghiar „formației de aur" a muzicii de cameră. Ecouri ale romantismului și lirismul cald, sobru, traversează secțiunile formei alcătuite din suprapuneri polifonice — respirînd o aparentă libertate în conducerea vocilor — și reorganizări contrapunctice, lipsite însă de rigiditate convențională. Deși muzica se arcuiește pe spații largi, petrecîndu-se într-un timp pe măsură, cei patru au menținut permanent treză vitalitatea multidimensională ce animă — imprimîndu-i o amprentă aparte — dramaturgia acestei lucrări.

Bine cunoscut, distins în confruntări internaționale de creație **Cvartetul nr. 6** de Wilhelm Berger a devenit — în interpretarea tinerilor muzicieni — o calmă și senină meditație filosofică ivită din filonul pur al doinelor noastre milenare. Alegînd această minunată pagină, cvartetul „Orfeu" a realizat o versiune care îl recomandă ca excelent propagator al creației camerale românești contemporane.

Anca Râpeanu

ZILELE CULTURII OLANDEZE

Anvergura cuprinderii a definit valoarea informativă a concertelor petrecute timp de patru seri în ambianța acustică excelentă a sălii „George Enescu" din Conservator.

O duzină de compozitori olandezi, cam cît în toate cele 23 de ediții anuale ale Toamnei varșoviene puse împreună. Comparația o impune funcția acelui festival internațional, ca vitrină (la ora actuală cea mai completă) a muzicii contemporane din lume.

Exemplară a fost și economia mijloacelor : un cvartet de coarde, unul de saxofoane și o vedetă internațională, un clarinet bas, singur, cu bandă ori în conjuncție cu coardele. Atît. Îndeajuns însă pentru ca omisiunile unor personalități din școala olandeză modernă să nu afecteze trăinicia edificiului, montat în acele concerte din trei generații, care coborau pînă spre începutul secolului.

De ce Willem Pijper (1894—1947) ? Fiindcă în paginile lui se întrevăd semnele unei depășiri a condiției de provincie care a somnolat veacuri de-a rîndul pe muzică, fapt incredibil față cu filiera ilustră a maeștrilor flamanzi, temelia limbajului polifonic european. *Cvartetul de coarde nr. 3* (1923) se înscrie lucid în opera de dezangajare din bombastica frazei romantice, mișcarea lui celulară vie e regeneratoare de structură. Altminteri destul de impersonal, reia politonalitatea sau mai degrabă peritonalismul lui Gustav Mahler și se înfruptă din parfumurile armonice fine ale lui Ravel.

Și cvartetul de coarde intitulat *Sovraposizione I* de Kees van Baaren (1906—) denota o grijă a generației olandeze interbelice să asimileze noutatea, în cazul său dodecafonismul. Dacă nu neapărat prin invenție, piesa se remarcă prin lucrul executat conștiincios.

Foarte limpede s-a putut înțelege din acest contact masiv că revirimentul școlii olandeze a pornit de fapt după război, nu întîmplător asociat cu activitatea deschisă multor preocupări a celor două fundații de muzică, „Donemus" și „Gaudeamus", ambele intrînd în scenă prin 1947, una la Amsterdam, cealaltă la Bildhoven. Concerte, festivaluri internaționale, concursuri internaționale, finanțarea muzicilor tipărite, a discurilor, întreținerea unor ansambluri permanente, burse pentru compozitori, deschiderea unui centru de informare pentru muzica contemporană, editarea unor publicații periodice și a unor cataloage, schimburi și contacte masive cu reprezentanții altor culturi au creeat prin mijlocirea acestor două fundații un climat foarte încurajator pentru emanciparea muzicii olandeze.

O figură proeminentă care domină dezvoltarea actuală a compoziției în acea țară este Ton de Leew (1926—). Autoritatea lui s-a văzut a fi susținută de un impecabil simț al timpului muzical. Inventă, întreține, dezvoltă, leagă evenimentele cu un debit ce menține interesul ascultătorului la tensiune constantă. *Cvartetul de coarde nr. 2* (1964) se prezintă din această perspectivă ca o serie de invenții pe : tremoli, microtonuri, clustere, scordaturi, pizzicati, jocuri de arcuș pe același ton. Iar compoziția *Munți*, pentru clarinet bas și bandă magnetică (1977) e o incantație într-o oarecare măsură la modul stravinskian și care e condusă prin peisajul psihedelic întreținut de bandă. Asta ar fi schema. Dar chemarea acestei muzici vine dintr-o sumă de elemente capabile să potențeze discursul, cum ar fi relaxări pe anumite isoane ori dimpotrivă tensiunea creeată în jurul unor fricțiuni armonice între tonuri foarte

apropiate. Vocația lui Ton de Leew pare a fi o sinteză, unde muzicianul instruit la izvoare occidentale devine receptiv la sugestiile experiențelor din alte culturi care dau substanță demersului său.

Poate că este prematur în acest stadiu al revirimentului olandez să desprindem fizionomia particulară a unor compozitori, care să contureze ea prin personalități foarte distincte trăsăturile școlii. Judecînd după oferta de muzică din zilele culturii olandeze de la București, am putea vorbi mai degrabă despre o viață muzicală foarte activă și deosebit de întreprinzătoare, iar în compoziție de performanța unei medii destul de ridicate a valorilor și mai puțin de vîrfuri, în mai mică măsură de inițiatorii unor idei și a unui anume stil, de pildă pătrunderea din perspectivă modernă în trecutul glorios al școlii flamande. La britanici — asemănarea evoluției muzicii cu vecinii de peste mare duce la mai multe puncte comune — epoca elisabetană ori și mai timpuriu, polifonia unui Dunstable, au marcat prezentul muzicii insulare. Deocamdată am întîlnit în compoziția olandeză modernă o constantă notă de profesionalism în atitudini variate, capabile să răspundă nuanțat tendințelor actuale ale muzicii, ori temelor cu care se confruntă ea.

Ton de Bruynel este și el un nume destul de vehiculat atunci cînd se prezintă muzica Olandei de azi. Al său *Translucent I,* un cvartet de coarde cu bandă magnetică e pus pe căutarea unei naturi frumoase. Ea se identifică cu cîntecul păsărilor, cu o simfonie de păsări făcută din arcușele multiplicate cu ajutorul acelei benzi. Tot un peisaj, *„Sight seeing“,* propune și Joep Straesser. Subiectul privit e muzica trăind voluptățile unor armonii și a unor moduri de atac consacrate în compozițiile mai recente. De altfel preocuparea pentru eficiența sonorităților, meșteșugul instrumentației, expresivitatea obținută pe seama intuiției timbrale ar putea fi socotită ca o trăsătură a școlii contemporane din Olanda. Această adecuare la mediul sonor făcea aproape frumoasă melopeea pe sunete grave și foarte grave a clarinetului în *Gesti* de Daan Manneke, clarinet bas care era de-a dreptul subiectul *Melodiei* acompaniată de coarde la Rob du Bois, într-un soi de muzică de umplutură (musique d'ameublement) a cărei singură funcție era să sune plăcut. În timp ce în *Solo identity* de Jos Kunst scopul părea a fi performanța sportivă a instrumentului. Mai elegant era condusă evoluția clarinetului bas, imaginată ca un spectacol de sunet pe fundalul unei reverberații obținută prin fierbere electronică (o sonoritate altminteri perfect realizabilă acustic prin frecarea unui tam-tam) în *Himera* de compozitorul spaniol naturalizat în Olanda, Enrique Raxach. Doar că figurațiile erau foarte în preajma performanțelor de „free jazz“. Despre spectacol vorbind, a fost în aceste concerte și un număr de teatru instrumental, reluat în bis ca piesă de succes : *Două corale* pentru cvartet de saxofoane (1974) de Klaas de Vries. Echivocul intonației în coralul care debutează în chip de marș funebru persiflat anunță comedia. Dar genul e deconspirat mai limpede prin pantomima muzicanților, care se lasă trași de sunetele propulsate din pavilionul instrumentelor ca de forțe în stare să-i urce în picioare pe scaun sau să-i prăvălească la podea. Cvartetul olandez de saxofoane, evitînd jazzul, adică exact ceea ce a dat viață unui asemenea tip de formație, a ilustrat foarte concludent gustul compozitorilor olandezi de muzică savantă pentru frecventarea ambianțelor inedite. *Cvartetul pentru saxofoane* (1971) de Wim Petersma deși rafinat armonic, chiar destul de imaginativ pe acest plan, nu și-ar fi avut rațiunea în afara cîmpului de posibilități specific saxofoanelor, care joacă trecerile rapide de la forte la șoaptă, de la stridență la sunetul șovăitor, palpabil de moale. Iar monodia acompaniată din *Cvartetul op.* 8 de reprezentantul celei mai tinere generații, Peter Jan Wagemans (1952—), ar fi fost cu totul banală în alt mediu decît acela adecuat perfect la nuanțele de atac pentru cvartetul saxofoanelor, la fuziunile intime ale timbrurilor unei familii de instrumente din cele mai omogene.

Capacitatea de cuprindere a celor două fundații olandeze și rolul lor stimulator și de reflectare a vieții muzicale contemporane au fost subliniate și de includerea în acele concerte a uneia din numeroasele compoziții românești premiate în Concursul internațional de la Bildhoven și incluse în repertoriul formațiilor olandeze. În comparația dintre produsele a două culturi europene distincte, cvartetul de coarde **Anamorfoză** de Șerban Nichifor strălucea printr-o certă originalitate. Abilitatea tînărului compozitor de a deriva elanuri din formulele intonaționale străvechi ale tradiției orale românești, de a întruchipa devenirea muzicală ca pe o geneză a frumosului, tehnica diversificării spectrelor sonore și modul de implicare a polifoniei exprimau în fapt aci și puterea formativă a unei importante școli de compoziție.

În fine, decisivă pentru conturarea impresiei că aceste concerte s-au produs ca un autentic eveniment cultural a fost prestanța interpreților. Cvartetul de coarde „Gaudeamus“ apărea pe scenă cu autoritatea celor aproape trei decenii de experiență în desțelenirea paginilor de muzică nouă, motivînd prestigiul de care s-a bucurat la importante festivaluri de acasă precum și la Londra, Geneva, Hamburg, Dublin, Salzburg. Fidelitatea și acuratețea execuției erau impecabile atît la nivelul de asamblare a structurilor cît și în bogăția vocabularului de atac și de susținere a sunetelor. La fel ca în cazul ansamblurilor noastre de muzică contemporană, cheia acestei competențe stă în colaborarea cu compozitorii, o relație vitală pentru ambele părți. Pătrunderea sensurilor intime ale muzicii am putut-o măsura mai ales în interpretarea piesei românești, intuită cu o rară finețe de spirit.

Și virtuozitatea „Cvartetului olandez de saxofoane“ în ansamblu (de aproape zece ani lucrează împreună) și în tehnica individuală, a lăsat a înțelege ceea ce am aflat și la conferința de presă, anume că fiecare membru al cvartetului se bizuie pe o strictă specializare în instrumentul său, asemeni membrilor unui cvartet de arcușe, pentru care este deopotrivă interpret și profesor la conservator. Firește succesele ansamblului au declanșat producerea unei literaturi care altminteri ar fi lipsit în afara jazzului. Iar prezența clarinetistului bas Harry Sparnaay, solist cu un impresionant palmares inter-

național, a fost o demonstrație în favoarea instrumentului încă puțin întrebuințat în viața noastră muzicală. În mîna unui asemenea virtuoz el poate fi aproape la fel de suplu și de stăpîn pe sunetele înalte ca un clarinet de talie obișnuită, dar în același timp pătrunde cu inegalabilă expresivitate în zona plină de mistere a registrelor grave.

Eficiența sonoră a tuturor acestor instrumentiști era augmentată prin tehnica folosirii mijloacelor electronice, minuțios stăpînită. Uneori, ca în cazul clarinetului bas, banda substituia economic acompaniamentul de orchestră, reflectînd pozitiv evoluția vieții moderne. Interpretul de muzică contează azi pe faptul că o sală de concert dintr-un mediu cultivat are nu numai pian, dar este dotată cu echipament adecuat folosirii benzilor stereofonice.

Dincolo de aspectul informațional al turneului de la București, concertele artiștilor olandezi au reușit să fie un mod exemplar de propagandă în favoarea unei culturi naționale.

Radu Stan

INTEGRALA INVENȚIUNILOR DE BACH

Prezentarea integrală a unui ciclu de piese gîndit unitar de compozitor și, eventual, scris cu intenția cuprinderii aspectelor unui anumit domeniu de inspirație artistică, a unui gen muzical, a unui stil interpretativ, a unui capitol de tehnică instrumentală etc. suscită un interes mult mai mare decît executarea separată a unora dintre piesele componente. Fiecare detaliu poate fi pus în valoare mai bine în momentul percepерii întregului, fiecare piesă își dezvăluie mai clar universul ei artistic, dacă e considerată în contextul în care a fost gîndită de creator. Cu atît mai mult, cînd este vorba de J. S. Bach, audițiile integrale — atît de rare din păcate — constituie o realizare remarcabilă, un act de cultură.

Invențiunile la 2 voci și cele la 3 voci, numite de autor „sinfonii", au fost scrise de Bach între 1720 și 1723, într-o perioadă premergătoare numirii sale în postul de cantor la Thomaskirche din Leipzig, în care se remarcă o preocupare evidentă pentru muzica instrumentală. Tot acum apar *Suitele franceze*, *engleze* și primul caiet din *Clavecinul bine temperat*. Așa cum se știe, invențiunile erau destinate copiilor mai mari ai lui Bach. (În 1720 Wilhelm Friedemann, băiatul cel mai mare și, se pare, cel mai drag, avea 10 ani). Pe coperta volumului, J. S. Bach notase clar că dorește să arate elevilor silitori că se poate cînta cu limpezime la 2 sau chiar la 3 voci, învățînd nu numai felul în care se pot creea asemenea compoziții, ci și cum trebuie executate pentru a atinge expresivitatea vocii omenești și a intui astfel adevăratul gust al muzicii.

Iată de ce am apreciat de la început, în cel mai înalt grad, inițiativa profesoarei Ligia Chircă de la Liceul de muzică „George Enescu" din București de a prezenta această integrală cu cîțiva elevi din clasa sa de pian.

Audiția s-a desfășurat întîi în sala de festivități a localului din strada Principatele Unite, în fața elevilor, fiind precedată de o prezentare susținută de profesoară, ea însăși fostă elevă a liceului. A doua oară, audiția a avut loc la 12 februarie a.c. în sala „Enescu" a Conservatorului din București.

Prezenți cu toții pe scenă, elevii au dat viață pe rînd celebrelor pagini ale lui J. S. Bach, demonstrînd o foarte bună pregătire și o frumoasă înțelegere a deziderateleor tehnice și muzicale ale creatorului.

Louise Turnea, cl. a VIII-a, a deschis audiția, remarcîndu-se prin siguranță și rigurozitate în construcția sonoră. Luminița Spînu, cl. a VIII-a, a realizat cu claritate un reușit relief sonor, care ne amintea pe alocuri de clavecin. Cosmina Catargiu, cl. a VII-a, din contra, ne-a reamintit că Bach iubea mult clavicordul sau piano-fortele, dînd un contur expresiv evident detaliilor, fără a pierde sensul frazei și colorînd fiecare invențiune după conținutul și caracterul muzicii. Florentin Milcof, cl. a VIII-a, a arătat o tehnică evoluată, dînd adesea pianului sonorități de orgă și urmărind cu precădere linia mare a interpretării. O contribuție mai redusă cantitativ, dar nu mai puțin convingătoare a adus și Cristian Niculescu, cl. a VIII-a, elevul profesoarei Cristina Georgescu, cu siguranță și cu un mod mai original de a pregăti atmosfera fiecărei invențiuni.

Toți elevii au avut o frumoasă ținută artistică, remarcîndu-se, în general, prin acuratețe, claritate în construcția polifonică și o concepție promițătoare asupra stilului interpretativ respectiv, chiar dacă pe alocuri, s-ar putea formula oarecari obiecții asupra redării unor ornamente, asupra accentuării vocilor, sau asupra tempo-ului. La îndemnul profesoarei, elevii s-au apropiat cu mare afecțiune de muzica lui Bach, pătrunzîndu-i sensurile și redînd-o cu toată dăruirea.

Este păcat, pe de altă parte, că o audiție cu un asemenea efect instructiv și educativ, din motive organizatorice, nu s-a putut bucura de prezența unui public mai numeros. Iată un motiv în plus pentru a propune o reluare, sau chiar realizarea unei înregistrări la radio sau a unui disc.

Grigore Bărgăuanu

OMAGIU LUI I. D. CHIRESCU

Apreciind strădania conducerii Liceului de artă „George Enescu" de a face din formațiile sale artistice o școală a frumosului prin varietatea preocupărilor, prin înalta ținută artistică a manifestărilor, reluăm odată cu comentariul concertului omagial dedicat compozitorului Ioan D. Chirescu, șirul consemnărilor la adresa elevilor și profesorilor acestei importante instituții muzicale.

Aceasta, pe de o parte, creează posibilitatea micilor interpreți să ia contact cu spectatorii, iar pe de altă parte are darul de a stimula preocupările artistice ale formațiilor din școala respectivă, semnificînd în același timp rolul însemnat al muzicii corale în formarea și educarea tinerelor vlăstare.

Înmănunchind voci selecționate cu migală și perseverență, pionieri de diferite vîrste, corul de cameră „Viva la musica", încă de la înființare a desfășurat o fructuoasă muncă de pregătire, însușindu-și tainele muzicii corale, tehnica interpretării adecvată unui repertoriu de mare diversitate tematică și de stil, sub îndrumarea competentă și entuziastă a profesorului Constantin Drăgușin, despre a cărui sensibilitate și măiestrie dirijorală am mai avut plăcerea să scriem

Caracteristic pentru arta corului „Viva la musica" este frumusețea sonoră, sensibilitatea, finețea și profunzimea expresiei muzicale ce se sprijină și pe o stăpînire desăvîrșită a elementelor tehnice specifice.

Dedicat lui Ioan D. Chirescu, celui care poate fi socotit fără îndoială un clasic al cîntecului coral, concertul a fost precedat de cuvîntul prof. univ. dr. Victor Giuleanu, care a elogiat personalitatea compozitorului și semnificația acestui vrednic discipol și urmaș al lui Dumitru G. Kiriac.

Un public numeros a trăit deopotrivă emoția artistică a adevăratei cîntări, care se transmite nemijlocit de la inimă la inimă.

Tonurile luminoase și vibrante ale creațiilor lui Ioan D. Chirescu inspirate din realitățile patriei, incluse în prima parte a concertului, cum sînt : *Cutezători pornim în viață, Republică, măreață vatră, Fata din Carpați, Dobrogea de aur* și *Răsună codrul* și-au găsit în glasurile copiilor un vibrant ecou, căpătînd prin candoare și prospețime un firesc și un farmec cu totul aparte.

Concertul omagial Ioan D. Chirescu a continuat, în partea a doua, cu lucrări semnate de compozitori înaintași și contemporani. După un mănunchi de lucrări corale devenite clasice de-a lungul anilor, dintre care am remarca *Cîntăm libertatea* de Dumitru G. Kiriac, *Luncile s-au deșteptat* de Timotei Popovici, *Mincinosul* de Gheorghe Cucu și *Tărășelul* de Nicolae Lungu, paleta coloristică și stilistică a fost armonios completată cu piese scrise de compozitori contemporani dintre care amintim *Cîntecul oltencelor* de Gheorghe Dumitrescu, *Ah, ce bucurie* de Alexandru Pașcanu, *Tot înainte* de Iovan Miclea și prima audiție intitulată *În cea mai mare zi de sărbătoare,* o lucrare mai amplă a compozitorului Anton Dogaru.

Și astfel, scopului instructiv al activităților practice ale formațiilor artistice din Liceul de artă „George Enescu" i se adaugă sensul major al unei dăruiri totale pentru atragerea conștientă, îndrumarea perseverentă și sădirea nemărginitelor taine ale muzicii, în preocupările unui număr tot mai mare de pionieri și școlari, viitorii muzicieni sau melomani de mîine.

DE LA CĂRĂBUȘ LA SAVOY

Recenta premieră a teatrului satiric-muzical „Constantin Tănase" *De la Cărăbuș la Savoy* este o nouă realizare a primei scene de gen a țării, dar și un prilej de omagiere și rememorare a unor momente semnificative din istoria acestei forme de manifestare artistică, îndrăgită de publicul spectator.

Inaugurarea în anul 1919 a grădinii „Cărăbuș", care avea să devină scena permanentă a primului teatru stabil de revistă, s-a bucurat de entuziasta primire a presei, dar mai ales a spectatorilor care umpleau pînă la refuz teatrul de vară, pe care ziarele vremii îl anunțau „de dimensiuni fantastice, avînd o capacitate de aproape 2000 de locuri".

Afirmarea și dezvoltarea revistei românești sînt legate indiscutabil de personalitatea actorului și conducătorului de teatru Constantin Tănase, de la a cărui naștere se împlinesc 100 de ani.

Faima lui Constantin Tănase pătrunsese pînă în cele mai îndepărtate colțuri ale țării. Portretul artistic al acestui mare interpret, realizat cu ocazia unei premiere de scriitorul și publicistul Tudor Teodorescu-Branițte într-un număr al ziarului „Adevărul", îl definea astfel : „Neostenit, mereu nou în tot ceea ce face, disprețuind clișeul și găsind fără nici un efort ineditul, Tănase cîntă, dansează, spune, animă scena, cucerește grădina cu o putere în adevăr inegalabilă".

Receptivi în a cînta bucuriile vieții noi, luminoase, satirizînd aspectele negative, dar și învesel ind cu o glumă, artiștii teatrului redau în spectacolul *De la Cărăbuș la Savoy,* pagini alese, scuturate de praful anilor și reîntinerite într-o manifestare pentru toate vîrstele.

Autorii libretului, Aurel Storin și Nicolae Dinescu, reușesc astfel, printr-o muncă minuțioasă și o dăruire demnă de toată aprecierea, să realizeze un spectacol închegat, logic structurat și proporționat sub toate aspectele și componentele sale scenice.

O retrospectivă în trecutul artistic mai apropiat sau mai îndepărtat al teatrului, o scenetă sau un moment coregrafic devenite antologice, alături de unele tablouri cu subiecte și personaje ale revistei de altă dată dau spectacolului acea varietate, atît de proprie și necesară genului satiric-muzical. Dintre numerele cele mai izbuite, notăm : „A fost odată... Cărăbuș", „Inspecție la jandarmerie", „Robinson Crusoe", „Femeia robot", „Taraful", ș.a.

La acestea se adaugă unele numere coregrafice reușite, dintre care reținem excelentele duete intitulate *Șarpele* și *Păianjenul,* alături de melodiile de muzică ușoară *Unde ți-e gîndul, Cîntec pentru voi, Sînt vesel,* ș.a.

O muzică inspirată, adecvată fiecărui moment, fiecărei scenete, asigură spectacolului ritm, culoare și ambianță sonoră, realizatorul acesteia fiind compozitorul Vasile V. Vasilache, creatorul atîtor șlagăre.

La omogenitatea valorică a spectacolului și-au mai adus contribuții coregrafii Nicolae Sever, Sandu Feyer și scenografa Liliana Referendaru.

Şi acum, la această „sărbătoare" a muzicii, umorului şi dansului nu puteau lipsi cei mai apreciaţi şi îndrăgiţi solişti vocali, actori şi balerini ai teatrului, cei care au dat viaţă personajelor de ieri şi de azi imaginate de libretişti. Consemnarea numelor acestora devine o datorie de onoare : actorii Cristina Stamate, Ioana Casetti, Lucia Boga, Alexandru Lulescu, Nae Lăzărescu, Ciupi Rădulescu, Alexandru Manolescu, Titus Perşa, soliştii vocali Anca Liana, Jean Păunescu, George Enache, excelentele cupluri de balerini Viorica Chiş — Păstorel Ionescu, Tatiana Botez — Emil Marinescu, Gabriela Matei — Cornel Popovici şi nu mai puţin valorosul cuplu comic fantezist Anton şi Romică.

Orchestra, o prezenţă permanentă în spectacol, se impune sau devine discretă cînd partitura o cere, la pupitrul acesteia aflîndu-se un talentat muzician, dirijorul Dan Ardelean.

Punerea în scenă a revenit şi de această dată experimentatului regizor Nicolae Dinescu, „paginatorul" atîtor reviste de succes ale teatrului care realizează şi de această dată un spectacol plin de ritm, culoare şi fast.

Ştefan Cărăpănceanu

TIMIŞOARA

Adeseori, în cursul ultimilor ani, diferite Filarmonici din ţară au prezentat la Bucureşti concerte pregătite cu deosebită grijă, lăsînd o excelentă impresie în ce priveşte nivelul profesional-artistic atins de membrii orchestrelor respective şi de dirijorii lor. Dar, oare, se ridică ansamblul programelor susţinute săptămînal în sălile de concerte din oraşele lor de reşedinţă la acelaşi nivel ?

Ne aflăm într-o duminică dimineaţa la Timişoara, participînd la un concert „obişnuit" al Filarmonicii „Banatul" sub bagheta dirijorului Nicolae Boboc. Remarcăm seriozitatea cu care întregul colectiv se angajează în interpretarea unui program destul de pretenţios, care include, între altele, *Simfonia nr. 1 în do minor* de Brahms. Frazarea este suplă, mobilă, expresia simfonică are o robusteţe sculpturală, mai ales în Final, căruia Nicolae Boboc îi asigură o flacără comunicativă, şi în partea secundă, în care se remarcă solourile de vioară ale primului concertmaestru, Dragoş Cocora.

Aceeaşi siguranţă în conducerea discursului muzical se observă şi în acompaniamentul *Concertului nr. 1 pentru pian şi orchestră în sol minor* de Mendelssohn-Bartholdy, în care apare ca solist Dan Grigore, admirabil adaptat acestui opus, care cere un virtuoz plin de eleganţă şi un muzician rafinat. Într-adevăr, Dan Grigore posedă vigoarea necesară, puternic afirmată în părţile extreme, dar şi expresia poetică, fluiditatea instrumentală în *Andante*, în care pianul realizează figuraţii ornamentale peste tema încredinţată violoncelilor, apărînd apoi în prim plan într-un şir de variaţiuni, interpretate cu graţie şi spontaneitate. Un „bis", din creaţia aceluiaşi compozitor (Cîntecul fără cuvinte *Torcătoarea)* îi oferă apoi lui Dan Grigore ocazia de a-şi pune în valoare un cînt de mare finete.

A fost un concert de frumoasă ţinută, prefaţat de o execuţie spirituală a *Simfoniei jucăriilor* de Haydn, cu bogata sa percuţie imitativă, care ar fi putut face şi deliciul unui public de copii, dacă acesta ar fi fost prezent în sală !

TÎRGU MUREŞ

Participăm la un concert duminical al Filarmonicii din Tîrgu Mureş. Orchestra se prezintă într-o excelentă formă, capabilă să abordeze cu succes un repertoriu de mare varietate şi întindere. Se remarcă în mod deosebit coardele (al căror nucleu de bază îl constituie orchestra de cameră fără dirijor a Filarmonicii tîrgumureşene, condusă de la pupitrul concertmaestrului de către violonistul Iuliu Hamza), prin sonoritatea caldă, omogenă, prin precizia atacului. Venit de la Bucureşti, unde a dirijat joi seara concertul Radioteleviziunii, Paul Popescu a reuşit să pună la punct întregul program în numai două repetiţii. El a adus cu sine seriozitatea pregătirii şi eficacitatea gestului, începînd cu prima audiţie absolută a lucrării lui József Hencz, *Muzică pentru coarde şi percuţie*. Scrisă în 1973, piesa vădeşte stăpînirea solidă a meşteşugului orchestraţiei, dar şi un deosebit simţ al construcţiei, al efectelor contrastante, al coloritului. Fostul discipol al lui Sigismund Toduţă la Conservatorul din Cluj-Napoca foloseşte aci o bogată garnitură de instrumente de percuţie (timpani, vibrafon, xilofon, clopote, cineli, trianglu, bongos, woodblock, tobă mică), cărora le încredinţează cîte o cadenţă colectivă la începutul şi la la sfîrşitul piesei. Între acestea, apar prin contrast notele lungi, ţinute, ale coardelor grave, punctate şi ele de clopote, precum şi momente lirice cu solo de violoncel sau de vioară. O culminaţie viguroasă pune capăt acestei lucrări concise, de un efect sigur prin pregnanţa mijloacelor folosite.

O precisă şi solidă execuţie a *Simfoniei nr. 4 în Si bemol major* de Beethoven, culminînd cu adevăratul „perpetuum mobile" al Finalului — abordat într-un tempo susţinut — a confirmat o dată mai mult calităţile de animator ale dirijorului Paul Popescu şi disciplina exemplară a orchestrei.

Ca solist a apărut tînărul pianist Ştefan Agoston în *Concertul nr. 2 pentru pian şi orchestră în La major* de Liszt, lucrare care ridică probleme dificile în ceea ce priveşte atît latura pur tehnică, cît şi forma de organizare a materialului tematic. Ştefan Agoston a parcurs cu brio pasajele de virtuozitate, cîntate lejer, decontractat, iar în momentele lirice a vădit o expresivitate poetică de ţinută. Păcat doar că n-a avut la dispoziţie un instrument corespunzător, pianul Filarmonicii din Tîrgu Mureş dînd vizibile semne de uzură prin faptul că se dezacordează rapid, în timpul execuţiei concertului.

Edgar Elian

CRAIOVA

Orchestra simfonică a Filarmonicii „Oltenia", colectiv artistic distins cu Premiul I la recenta ediție a Festivalului național „Cîntarea României", a susținut în seara zilei de 27 ianuarie un reușit concert simfonic, la realizarea căruia și-au dat concursul dirijorul Carol Litvin și talentatul pianist Dan Atanasiu.

Pentru început, am putut audia, într-o exemplară execuție a orchestrei, *Concertul brandenburgic nr. 3 în Sol Major* de Johann Sebastian Bach, în care ni s-a dezvăluit universul spiritual mereu actual al cantorului de la biserica Sf. Toma din Leipzig. Dirijorul Carol Litvin, intuind sensurile acestei lucrări, considerată ca cea mai populară din ciclul celor 6 concerte brandenburgice, ne-a oferit o interpretare originală într-o viziune apropiată de răspunderile stilistice ale preclasicilor.

Tînărul și înzestratul pianist Dan Atanasiu, laureat al concursurilor internaționale „A. Casella", „Fr. Chopin" și „Marguerite Long", a tălmăcit cu rafinată muzicalitate și inteligență *Concertul pentru pian și orchestră în re minor, K.V. 466,* de Wolfgang Amadeus Mozart. Ne-a încîntat în mod deosebit *Romanța,* cu acele inegalabile pagini lirice, în care am putut întrezări harul și virtuțile artistice ale solistului.

Poemul simfonic *Tasso* de Franz Liszt, compus la Weimar în 1849, cu prilejul unui Festival închinat memoriei lui Goethe s-a impus, atît prin paleta orchestrală a lucrării, cît mai ales prin modul în care compozitorul a ilustrat muzical geniul acestui poet al Renașterii italiene. Carol Litvin, mînuind bagheta într-o manieră proprie, a dovedit prin gestica sa concisă și elegantă că știe să ilustreze deopotrivă pasajele de forță dramatică ca și cele lirico-narative. Stăpînește aparatul orchestral cu luciditate și autoritate.

Programul concertului a fost întregit de o creație românească contemporană semnată de George Draga : *Uvertura de concert nr. 2.*

Autor al numeroaselor lucrări simfonice, vocal-simfonice și camerale, care i-au adus Premiul Uniunii compozitorilor în 1969, George Draga ni se dezvăluie în paginile ce le-am putut audia ca un veritabil reprezentant al școlii românești de compoziție din ultimii ani. Construcția arhitectonică echilibrată, precum și mijloacele sonore judicios distribuite în orchestrație, folosind culori timbrale și originale, toate aceste aspecte inedite au concurat la valoarea intrinsecă a lucrării, ceea ce a făcut ca această primă audiție a Uverturii de concert să obțină sufragiile unanime ale exigentului public craiovean.

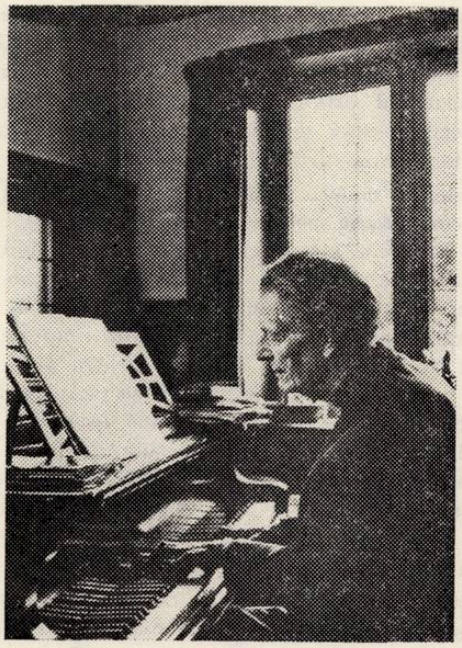
Boris Chelaru

De peste hotare

FRANK MARTIN

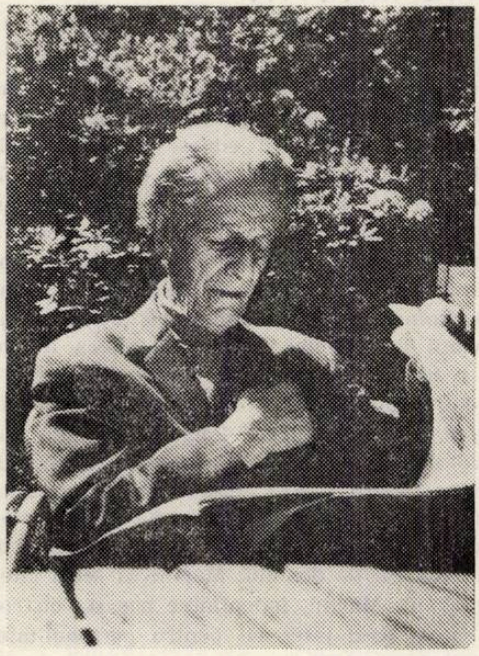
Artistul din om trebuie să fie în slujba omului, spunea Frank Martin. Lecție capitală fiecărui creator.

Am avut prilejul să-l cunosc pe Frank Martin, decedat în noiembrie 1974, aflînd cîteva din părerile și gîndurile lui. E bine să-l readucem în amintirea celor ce-l cunosc prea puțin în viața muzicală din România. Maria Frank Martin, soția compozitorului, muziciană de valoare, prim flautistă a orchestrei „Suisse Romande" de la Geneva, a fost pînă la sfîrșitul vieții lui o colaboratoare și critică imparțială. Acum a fondat un comitet din care fac parte muzicieni de renume, avînd ca președinte pe Yehudi Menuhim, membri, Pierre Fournier, Crista Ludwig, Irmgard Siegfried, soția pianistului Dinu Lipatti, Madeleine Lipatti și alții. Această Fundație are scopul de a cultiva memoria compozitorului și de a contribui la difuzarea operelor și părerilor lui prețioase despre muzică. Rugată de doamna Martin să scriu cîte ceva despre Frank Martin, îndeplinesc aceasta cu convingerea că va trezi interesul pentru personalitatea lui atît de interesantă.



Născut la Geneva, al nouălea copil al pastorului Martin și al Paulinei Duval, fără a ști încă nimic de muzică, la vîrsta de zece ani a scris un cîntec de o perfectă structură armonică. Este crescut în sînul unei familii numeroase, într-o ambianță fericită, în care

muzica joacă un rol important. Fiecare din fraţi şi surori cîntă la un instrument. Atmosfera este prielnică pentru dezvoltarea unei vocaţii ce-i este predestinată. Urmează şcoala pînă la maturitate la Geneva, avînd interes pentru ştiinţele matematice şi fizice, dar pe care nu le-a urmat timp prea îndelungat, dedicîndu-se muzicii. A învăţat cu un profesor, bun tehnician, dar foarte puţin artist, ceea ce nu l-a supărat, prin faptul că nu l-a influenţat în mersul firesc al dezvoltării lui de compozitor.



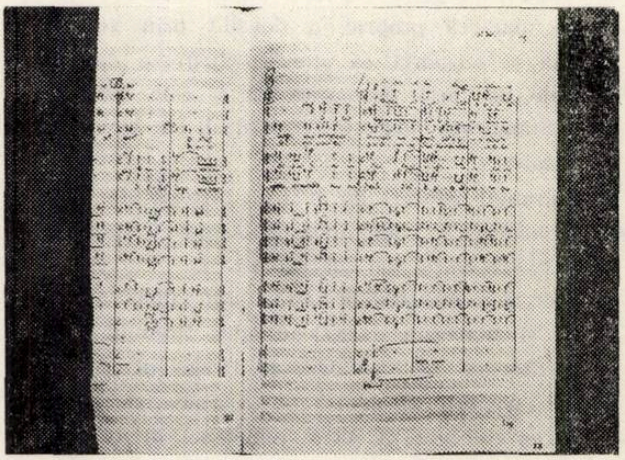
Fusese mult timp sensibil numai muzicii lui Bach, Schumann, Chopin. Odată cu venirea lui Ernest Ansermet în calitate de şef de orchestră la Geneva, Frank Martin l-a descoperit pe Debussy. Mărturisea că adevăratul drum şi l-a găsit abia la vîrsta de patruzeci şi cinci de ani. A scris muzică în toate genurile, creaţia lui fiind foarte bogată.

Enumerăm doar o mică parte din compoziţii : *Simfonia concertantă pentru două orchestre de cameră, harpă, clavecin* (aceasta s-a executat de mult şi la noi), *Ballade*, *Cornetul* după Rainer Maria Rilke, pentru mezzosoprană şi orchestră (dificilă pentru voce care cîntă aproape neîntrerupt timp de cincizeci şi cinci de minute). *Fantezia pentru pian, Monolog* la piesa „Yedermann", muzica la piesa lui Molière „Pourceagnac", *Le vin Herbé* după legenda „Tristan şi Isolda" de Bédier. Peste o sută de lucrări, care sînt încununate cu cantata pentru mezzo-soprană, bariton, ansamblu coral şi instrumental *Et la vie l'emporta*, terminată cu zece zile înaintea morţii, lucrare de o adîncă meditaţie şi profunzime creatoare.

Mărturisea că prima lucrare care l-a mulţumit şi în care şi-a găsit propria-i exprimare a fost *Le vin Herbé*. În prologul operei întrebuinţează o pedală de bas şi acorduri ce se succed în preajma ei. Este un principiu pe care spunea că-l întrebuinţează în scrisul lui şi de care nu se poate despărţi. Nu e un procedeu, ci baza stilului pe care şi l-a făurit. O notă ţinută, spunea Frank Martin, devine prin ea însăşi o melodie, prin faptul că armonia, modificîndu-se, această notă capătă o importanţă din ce în ce mai mare, în clipa cînd armonia se îndepărtează de ea. El mărturisea că e unul din principiile esenţiale ale muzicii şi nu numai al propriei lui scrieri.

Întrebat care e procedeul pe care îl întrebuinţează atunci cînd scrie, a răspuns : „Cînd încep o lucrare nouă, în afară de cazul cînd e scrisă pentru voce şi atunci mi-am ales textul de la început, nu ştiu cum se va desfăşura. Două lucruri sînt importante totuşi : pentru ce instrument voi scrie şi durata lucrării. Trec de la o idee la alta şi aceste idei sînt viziuni globale, mai degrabă vizuale decît muzicale. După ce am eliminat un număr destul de important dintre ele, vine un moment cînd găsesc un element muzical care îmi poate servi drept punct de plecare şi atunci opera începe să pornească de la sine. Nu pot compune fără pian şi mă preocupă acel control prematur al echilibrului".

Întrebat o dată de ce în *Concertul pentru pian* nu a întrebuinţat decît o singură dată o anumită structură muzicală atît de reuşită, Frank Martin a răspuns: „Ştiam că aceasta va fi de mult efect, dar legile interioare care comandă o înşiruire de elemente muzicale, nu permiteau să o repet". Poate că în acest răspuns, spunea Skoda, găsim secretul grandoarei lui Frank Martin. Aceeaşi impresie am avut-o şi eu, atunci cînd am avut fericitul prilej de a putea sta de vorbă şi a-mi acorda răspunsuri la unele întrebări. Avea capacitatea să asculte sensul muzical intim. Spunea : „Inspiraţiile au legile eterne, proporţiile armonioase, pe care un adevărat artist le simte intuitiv". Cantata *Et la vie l'emporta*, opera capitală la care a lucrat pînă în ultimele zile înaintea morţii, cred a nu greşi comparînd-o cu lucrările lui Bach. Nu numai în profunzime creatoare, dar şi a omului. Aceeaşi indiferenţă totală faţă de celebritate şi pentru care, la



ambii există numai perfecţia interioară. Nu ceda senzaţionalului, cu toate că, atît cît aflasem de la cei ce l-au cunoscut şi din cele spuse de Madeleine Dinu Lipatti, una din prietenele intime ale familiei, Frank Martin era un om sociabil, dar totodată numele lui nu a produs vîlvă, aşa cum niciodată nu a avut extravaganţe nici în viaţa personală, nici în aceea politică. De aceea numele lui nu a interesat pe ziarişti, veşnic dornici de senzaţional. În schimb a cucerit prin forţa artei lui pe muzicieni şi amici ai muzicii. Yehudi

Menuhim se pare că ar fi spus : „Cînd execut *Polyptic*ul lui Frank Martin simt aceeaşi responsabilitate, aceeaşi exaltare pe care o resimt cîntînd *Chaconna* de Bach". Pe lîngă creaţia atît de personală şi interiorizată, părerile lui despre muzică, mai ales aceea contemporană, merită a fi relevată aci. L-am întrebat ce gîndeşte despre muzica actuală :

— „Mărturisesc — mi-a răspuns compozitorul — că mă simt actualmente din altă generaţie. Sînt complet străin de această muzică, zisă avangardistă, mai cu seamă din clipa cînd a vrut să devină atonală. Ea a început cu Schönberg şi şcoala lui, producînd o ruptură totală cu trecutul. Se zice că adevăraţii creatori au fost totdeauna neînţeleşi în timpul vieţii, ceea ce nu e chiar adevărat, şi că publicul trebuie deprins cu această muzică". Frank Martin nu este de această părere. Compozitorii trecutului nu au înţeles să rupă cu predecesorii, a căror personalitate îi stimula să găsească un drum nou, şi dacă publicul de atunci se familiariza mai greu la primele audieri, cu timpul îşi dădeau seama de valoarea şi autenticitatea noii creaţii. Întrebat ce gîndeşte despre rolul interpretării în succesul sau insuccesul unei opere, Frank Martin a răspuns :

— „Sînt compoziţii unde executantul n-a cîntat exact partitura, dar a simţit lucrarea şi semnificaţia ei, şi invers, executantul a fost perfect, cu o virtuozitate impecabilă, dar străin de creaţia însăşi şi atunci compoziţia poate să nu aibă succes pentru vreme îndelungată".

Nu avea o prea mare simpatie pentru şefii de orchestră, spunînd că sînt cîţiva cărora le poţi vorbi şi spune părerea, dar majoritatea nu ascultă. Ansermet, de exemplu, îl întreba pe Frank Martin, dar de formă, fiindcă tot ce vroia făcea. Era foarte sever şi intransigent, ceea ce a făcut ca Franck Martin să se apropie greu de el, dar cu timpul şi-a dat seama de complexitatea personalităţii lui Ansermet şi au conlucrat adesea.

Publicul românesc nu cunoaşte bogata creaţie a lui Frank Martin. De curînd am primit discul *Et la vie l'emporta*, cantată pentru mezzo-sopran, bariton, ansamblu coral şi instrumental. E o lucrare de mare valoare. Tema este universală. Disperarea omenirii, speranţa şi învingerea binelui. Muzica are privilegiul asupra cuvîntului de a fi înţeleasă pe tot pămîntul. Cantata vorbeşte Europei, Americii, Africii, Asiei, Australiei. Asemenea *Simfoniei a IX-a* ce cheamă omenirea la înfrăţire, Frank Martin a scris în plenitudinea puterii sale creatoare : „Am scris-o cu bucurie", cu toate puţinele zile ce le mai avea de trăit şi de al căror deznodămînt era convins.

Frank Martin a fost un compozitor şi un gînditor de o nobilă ţinută. Ultima frază a cantatei glăsuieşte astfel : „Ziua va apare, umbrele negre vor dispare".

Prin activitatea lui multiplă, Frank Martin a primit multe premii internaţionale : Membru de onoare al Academiei Santa Cecilia din Roma, membru de onoare al Societăţii concertelor din Viena, membru al Asociaţiei Academiei Regale de Ştiinţe şi Arte din Belgia, şi nenumărate distincţii internaţionale. Moartea lui a îndurerat nu numai Elveţia al cărui fiu era ci şi întreaga lume muzicală.

Lisette Georgescu

NOTE DE LECTOR

Caietele Arhivei de folclor din Iaşi

Secţia de folclor a „Arhivei de folclor a Moldovei şi Bucovinei", pendinte de „Institutul de lingvistică, istorie literară şi folclor" de pe lîngă „Universitatea Al. I. Cuza" din Iaşi, începe cu acest „Caiet" publicarea bogatului material literar şi muzical strîns de-a lungul anilor. Începutul se face cu o colecţie de melodii şi texte culese din comunele zonei Rădăuţi. Alegerea — în primul rînd a melodiilor — s-a făcut după un criteriu inedit, la care ne vom referi. Volumul numără — în afară de „pagina de gardă", „Coperta interioară", „Cuprins" şi „Coperţile false" — LII + 349 p. + 1 hartă. Antologia propriu-zisă numără 103 melodii şi 292 texte, plus traducerea în limba română a două cîntece huţule. Genurile muzicale prezente în colecţie sînt : „Doina propriu-zisă" vocală — pe care se cîntă texte lirice diferite : de dor şi dragoste, de înstrăinare, de nuntă, de leagăn, haiducesti, precum şi texte epice — şi instrumentale (printre care se află şi două piese care aparţin repertoriului păstoresc), Bocetul, Cîntecul propriu-zis şi Dansul (vocal şi instrumental). Totul se încheie cu harta în care figurează cele 51 comune şi sate în care s-au făcut cercetări între anii 1966—1979. Valoarea materialului — atît ca realizare artistică cît şi din punct de vedere ştiinţific — este indiscutabilă. Textele poetice sînt redate în pronunţia locală, iar melodiile au fost transcrise cu multă atenţie, reţinîndu-se pînă şi fluctuaţii de intonaţie care dovedesc clar că în zona respectivă se mai practică încă intens intonaţia netemperată.

Ineditul colecţiei stă în criteriul care a impus selectarea melodiilor. Vom insista asupra acestui lucru, pentru că antologia contribuie la lămurirea *unor probleme ce privesc atît istoria folclorului muzical* românesc cît şi a poporului român.

După cum se arată în „Cuvînt înainte" (p. II—III) cît şi în substanţiala şi documentata „Introducere" (p. VIII—IX), criteriul de selectare a materialului a fost — pentru toate genurile incluse — apartenenţa melodiilor la un anumit *stil melodic* destul de unitar şi în acelaşi timp foarte vechi, după cum vom vedea. Trăsăturile caracteristice ale acestui stil sînt :

a) — preferinţa pentru anumite scări muzicale prepentatonice, îndeosebi tritonii şi tetratonii ;

b) — stereotipii melodice, puţine la număr din cauza *jocului* „restrîns de posiblităţi" — după cum spune C. Brăiloiu[1] — permis de numărul mic al treptelor scării ;

c) —recitativ *parlato* — pe lîngă cel *recto tono* bogat reprezentat — în care se alunecă de la finală către secunda, terţa sau cvarta inferioare ;

d) — formă arhitectonică restrînsă, numărul rîndurilor melodice distincte fiind unu, două, rareori

[1] C. Brăiloiu, *Opere*. II. Traducere şi prefaţă de Emilia Comişel. Bucureşti, Editura muzicală, 1969, p. 120.

trei sau patru. Deşi numărul acestora este atît de mic, elementul improvizatoric — manifestat mai ales prin variaţie — nu lipseşte, dar nici nu este atît de frapant, ca în cazul „doinelor propriu-zise" din Cîmpia dunăreană, încît nu se poate afirma că „una din caracteristicile importante care uneşte toate genurile în melodica din *Bătrînească* este improvizaţia", cum se afirmă la pag. VIII ;

e) — sistem cadenţial foarte simplu, opririle făcîndu-se — cu rare excepţii — pe treapta întîi a scării ;

f) — *parlando-rubato* reprezintă maniera de interpretare preferată, cu excepţia bineînţeles a dansurilor şi a unora dintre „cîntecele propriu-zise". În limbaj local, acest stil de interpretare este denumit *tărăgănat*.

Titlul colecţiei este : *Bătrînească*. Termenul este folosit în zonă — după cum arătau cei doi muzicieni coautori încă în anul 1973 [2] — pentru melodiile tip „Doină", cîntate „tărăgănat" dar şi pentru unele dansuri, atît vocale cît şi instrumentale, cîntate mai ales pe la nunţi. Este de reţinut faptul că termenii : *bătrînească, hora bătrînească, bătută bătrînească, joc bătrînesc, sîrba bătrînească, hora din bătrîni* etc. se întîlnesc şi în alte părţi ale Moldovei [3], dar în nici o parte atît de frecvent ca în judeţul Suceava, în primul rînd în zona Rădăuţi. Ceva mai mult, în Maramureş se folosesc pentru „Horea lungă", între altele, şi denumirile de *horea tărăgănată din bătrîni* şi *horea bătrînească* [4]. În afară de aceasta, în multe locuri din Transilvania se întîlnesc dansuri cu denumiri ca : *„Învîrtita bătrînilor, jocul bătrînesc, bătrîneasca* (de la Vişeu, din Ieud etc.), *cîntec bătrînesc* (în *Maramureş)* [5] ; *joc bătrînesc* (Arad) şi *rara bătrînească* (Braşov) [6] ; *învîrtita bătrînilor ; jocul bătrînilor* şi *jocul bătrîn* (Mureş) [7] ; *bătrîneasca, legănata din bătrîni* (Bistriţa-Năsăud) [8]. Această largă circulaţie a unor termeni strîns înrudiţi ni se pare semnificativă pentru dezvoltarea unitară a vieţii spirituale pe întreg pămîntul patriei.

Parcurgerea melodiilor din colecţie poate îndemna pe unii, datorită elementelor de structură şi de formă la care ne-am referit, să creadă că toate — sau aproape toate — sînt variante ale aceluiaşi tip melodic. De altfel, autorii înşişi afirmă : „variantele par a se naşte dintr-o „melodie unică", în cadrul căreia interpreţii creează mereu alte modele, ajungîndu-se la conturarea unui climat intonaţional unitar (p. XI—XII).

După încadrarea între ghilimele a expresiei „melodie unică" rezultă clar că aceasta a fost preluată de la altcineva. Într-adevăr, aşa şi este după cum se vede din cele ce urmează.

În *Introducerea* la Colecţia din Maramureş — care era gata pentru tipar încă în 1918 — Béla Bartók afirmă că melodia de „Horă lungă", pe care a găsit-o circulînd atît pe texte lirice cît şi epice [9], ar fi fost în timpurile mai vechi „singura melodie" din Maramureş pentru asemenea texte. Autorul găsea confirmarea supoziţiei sale în faptul că Ugocea — ţinut învecinat Maramureşului — „cunoaşte pînă astăzi numai această singură melodie şi *aproape de loc* (subl. n. G. C.) melodii de „horă" mai noi..." [10]. Rezultă clar de aici că B. Bartók credea că vechiul „stil muzical" maramureşean şi oşan ar fi fost reprezentat — încă pe timpul culegerilor sale — doar „printr-o singură melodie". Păreri similare a mai exprimat el şi în anii 1931 şi 1935 [11].

Mai mult ca sigur sub influenţa lui B. Bartók, C. Brăiloiu afirma şi el, în 1940, că doina „încă este în acest moment, singura melodie lirică cunoscută în cîteva rare ţinuturi, foarte izolate" [12].

Tiberiu Alexandru reproduce, fără comentarii, părerile lui B. Bartók [13], ceea ce înseamnă că şi le-a însuşit. De altfel, într-o lucrare recentă afirmă, fără să se mai refere la cineva : „Se crede că într-o vreme [Doina] a fost melodia unică pentru cîntarea versurilor lirice şi epice, ca şi a unor „texte rituale şi ceremoniale" [14].

Emilia Comişel afirma la rîndu-i : „...pînă astăzi melodia ei [a Doinei] îndeplineşte — în asociaţie cu texte diferite — mai multe funcţii", că „în extremitatea nordică a ţării era, pînă de curînd, *singura melodie cunoscută* (în afară de repertoriul de joc)..." şi că „Astăzi încă, melodia de doină se aşterne pe texte lirice şi epice (în Transilvania de nord, de sud, în sudul şi estul Carpaţilor), pe texte ocazionale de

---

[2] Florin Bucescu şi Viorel Bîrlădeanu, *Un tip de doină specific Moldovei de Nord.* Contribuţii la cunoaşterea cîntecului popular românesc, în „Anuar de lingvistică şi istorie literară". Iaşi, tom. XXIV, 1973, p. 175—184.

[3] Pavel Delion, *Melodii de jocuri populare din Moldova*, Iaşi, 1967, p. 6, 31 ; Constantin Gh. Prichici, *125 melodii de jocuri din Moldova.* Bucureşti, ESPLA, 1955, p. 16, 26, 29, 31, 33, 41, 69, 73, 100, 102, 103, 114 ; George Sîrbu, *Cîntece şi jocuri populare.* Suceava, 1969, p. 35, 36, 69.

[4] Eugenia Cernea, *Doina din nordul Transilvaniei*, în „Studii de muzicologie". Vol. VI, Bucureşti, 1970, p. 183.

[5] Béla Bartók, *Volksmusik der Rumänen von Maramureş.* Drei Marken Verlag — München, 1923, nr. 181, 184 ; 187 ; C. Arvinte şi I. Râpă, *Ceteră, lemnuţ cu dor.* Casa creaţiei populare, Maramureş, 1968, passim.

[6] (Rodica Weiss şi Pascal Bentoiu). *100 melodii de jocuri din Ardeal*, ESPLA, 1955, p. 16, 59.

[7] Béla Bartók, *Rumanian Folk Music*, Vol. I. Instrumental Melodies. Edited by Benjamin Suchoff. With a foreword by Victor Bator. The Hague, Martinus Nijhoff, 1967, nr. 5, 93, 216, 295, 324, 475 etc.

[8] C. Zamfir, Victoria Dosios şi Elisabeta Moldoveanu-Nestor, *132 cîntece şi jocuri din Năsăud.* Bucureşti, Editura muzicală, 1958, p. 166, 169.

[9] Menţionăm că pe acelaşi tip melodic mai circulă — în Maramureş şi Oaş — „Cîntecul miresei" (Vezi Arhiva Inst. de cercetări etnologice şi dialectologice Mg. 3163 c (Mara, Maramureş) şi mg. 814 b (Negreşti, Satu-Mare).

[10] B. Bartók, *Volksmusik...*, op. cit. p. XI

[11] Idem, *Însemnări asupra cîntecului popular*, Cu o prefaţă de Zeno Vancea. ESPLA, 1956, p. 19, 22.

[12] C. Brăiloiu, *Opere*, III. Cronici. Îngrijitor de ediţie Emilia Comişel, Bucureşti, Editura muzicală, 1974, p. 134.

[13] T. Alexandru, *Béla Bartók despre folclorul românesc.* Bucureşti, Editura muzicală, 1958, p. 72.

[14] Idem, *Muzica populară românească*, Bucureşti, Editura muzicală 1975, p. 51.

nuntă (în nordul, sudul și estul țării), pe texte rituale de secetă (în sudul Munteniei și Olteniei)" [15].

Mariana Kahane și Eugenia Cernea exprimă păreri asemănătoare, prima cu referire la doina oltenească [16], iar cea de a doua la doina din nordul Transilvaniei [17]. Convingerea Eugeniei Cernea a fost întărită — după cum spune — de faptul că a găsit la huțulii din Bucovina „un număr foarte mare de texte (...) pe variantele unei singure melodii". Textele erau lirice, epice, de nuntă, de joc și de leagăn.

În 1968, am întreprins o culegere — împreună cu un grup de cercetători de la fostul Institut de etnografie și folclor — în județul Suceava, între altele în comuna Botoșana: am găsit aici cîntîndu-se, pe melodii foarte apropiate, texte lirice „de dor", „de jale", „de nuntă la mireasă", „de bocet", „de leagăn" [18].

Cele constatate în zona Rădăuților întrec însă tot ce se cunoaște concret pînă acum, deoarece „melodia bătrînești" îndeplinește funcții și mai variate, după cum am menționat mai la început. Aceasta, ca și părerile prezentate mai sus, ridică cel puțin două probleme, asupra cărora merită să ne oprim și anume: a) dacă în cazurile menționate poate fi vorba de „o singură melodie", pe care se cîntă texte diferite ca gen și prilej, sau este vorba de altceva; b) ce ne dezvăluie înrudirea structurală, stilistică și de altă natură dintre vechile melodii de „doină" gorjene, oșene, maramureșene și din zona Rădăuților.

Se înțelege că nu se poate concepe apariția, la un moment dat, a unei „singure melodii", perfect conturată, care să circule intens într-o colectivitate și să vehiculeze texte cu funcții variate, decît dacă se admite intervenția unei forțe supranaturale. Putem admite conservatismul puternic al unei colectivități, ca și preferința acesteia pentru anumite structuri modale și stereotipii melodice, pe baza cărora iau naștere diferite melodii — forțamente înrudite între ele — dar nu existența, de la început, a unei „melodii unice". Analiza atentă a celor constatate în diferitele zone — și mai ales în colecția la care ne referim, care conține un atît de bogat material ce ne stă la îndemînă — nu duce la altă concluzie. Pînă să se ajungă la un stil melodic cu trăsături pregnante, sau chiar la un anumit tip melodic, a trecut mult timp, s-a consumat multă energie artistică. În afară de aceasta, cercetarea de teren duce la concluzia că, încă în perioada premergătoare și chiar pe timpul formării poporului român, au mai existat și alte melodii, nu numai cele de „doină". Avem în vedere în primul rind pe cele legate de muncă, de ocupații dar și de obiceiuri, cum ar fi cele legate de Anul Nou. Din Maramureș s-au cules și alte melodii de bocet și de nuntă decît cele ce se cîntă pe „melodia de hoare lungă", după cum s-au cules cîntece de „seceră".

În ceea ce privește Bucovina, pe lîngă cele două tipuri de „doină": cel din zona Rădăuților și cel cu circulație și în zona Năsăud [19], mai există și multe alte melodii vechi, unele lirice iar altele epice, pentru a nu mai vorbi de dansuri. Înșiși autorii „Caietului" au cules cîntece epice și cu alte melodii decît de „bătrînească"; iar în colecția M. Friedwagner aflăm — în afară de numeroase melodii de cîntec care vădesc un stil vechi — o baladă a cărei melodie nu are nici o legătură cu cele două „stiluri" de doină bucovinene [20]. Deci, nu se poate vorbi de existența și folosirea unei „singure melodii" pînă astăzi, putem accepta însă preferința colectivității respective, încă și astăzi, pentru unele „structuri melodice" incontestabil foarte vechi.

Ceea ce izbește pe cercetător este asemănarea puternică dintre unele „doine" din Gorj, Maramureș, Oaș, cu un anumit tip melodic din Năsăud și Bucovina, în primul rind zona Rădăuților. Menționăm cîteva din punctele de asemănare:

1. Ca *terminologie*, „doina" este numită în Gorj „cîntec lung", iar în Maramureș „hore lungă". În același Maramureș, „doina" se mai numește — cum am menționat — și *„hore tărăgănată din bătrîni"*, *„hore bătrînească"*, sau și „cîntec bătrînesc"; iar în zona Rădăuților se folosește: „cîntec tărăgănat" și mai ales „bătrînească".

În ceea ce privește dansul, am văzut că denumirile de „bătrîn", „bătrînesc", „din bătrîni" etc., pot fi întîlnite în mai toată Transilvania și Moldova. Poate că nu strică să menționăm că termenul „bătrîn" este de origine latină, derivînd din *betranus* (=vet(e)ranus) [21]. Acest fapt, corelat cu simplitatea elementelor de bază ale „doinelor" din zonele menționate, ne determină să considerăm că acest stil melodic datează de pe timpul cînd *betranus* nu devenise încă „bătrîn", deci din perioada de formare a poporului român.

2. Între *tehnica de execuție*, bazată pe lovituri de glotă, din Gorj și Maramureș-Oaș există similitudini indiscutabile. Abstracție făcînd de faptul că o tehnică similară se folosește și în Cambodgia [22], întîlnirea aceleiași tehnici în două zone românești, separate între ele prin sute de kilometri, nu poate fi întîmplătoare.

3. *Structura „modală"* a „doinei" din Gorj, Maramureș, Oaș, zona Rădăuților, și chiar și a unora din

---

[15] Emilia Comișel, *Genurile muzicii populare românești. Doina*, în „Studii de muzicologie", vol. V. București, 1969, p. 83. Așa cum este prezentată problema, se consideră „Doină" orice creație de formă liberă, ceea ce nu poate fi acceptat. Putem denumi „Doină" makamat-ele turco-perso-arabe, sau creațiile bizantine și gregoriene care ,toate, se bazează pe îmbinarea liberă a unor formule melodice deja existente în practica muzicală a culturilor menționate? Categoric, nu! Nu putem pune semnul egalității, de pildă, între melodiile de „Doină", cele de „bocet" și de „secetă" din sudul țării.

[16] M. Kahane, *Trăsături specifice ale Doinei din Oltenia subcarpatică*, în „Revista de etnografie și folclor". 12 (1967), nr. 3, p. 203.

[17] E. Cernea, *Doina din nordul Transilvaniei*, op. cit., p. 182.

[18] Vezi: Larisa Agapie. *Doina bucovineană*. Contribuții la cunoașterea cîntecului popular, în R.E.F., 16 (1971), nr. 3, p. 205—223.

[19] C. Zamfir, *Despre periodizarea unor melodii de doină din Năsăud*, în REF, 10 (1965) nr. 4, p. 368—372.

[20] Dr. Mathias Friedwagner, *Rumänische Volkslieder aus des Bukowina*. I. Band. Liebeslieder. Mit 580 von Alex. Voevidca aufgezeichneten Melodien... Konrad Triltsch Verlag Vurzburg, 1940, p. 31, (III, 19).

[21] I. A. Candrea și Ov. Densușianu, *Dicționarul etimologic al limbii române*. Elementele latine. București, 1914, p. 22.

[22] T. Alexandru, *Béla Bartók despre folclorul românesc*, op. cit., p. 74 și *nota 6*.

Năsăud [23], este bazată pe *tritonii* sau *tetratonii*, deci pe **scări prepentatonice**, pe care muzicologii și etnomuzicologii sînt, în general, de acord să le considere vechi, anterioare cu mult erei noastre. În toate aceste zone, forma arhitectonică a melodiilor se reduce la 1, 2, 3, rareori mai multe rînduri melodice distincte.

4. În afară de toate acestea, ar mai fi de menționat că în „bătrînească" rădăuțeană și în „cîntecul lung" gorjan se întîlnesc — mai rar, totuși, în Gorj — unele alunecări în *parlato* la secunda, terța sau cvarta inferioară a finalei ; iar în „doinele" instrumentale, legate de repertoriul păstoresc, din Maramureș, Năsăud și Bucovina este prezent „semnalul din bucium".

Ar mai fi de reținut că atît în Gorj cît și în Maramureș și zona Rădăuților aproape că lipsesc colindele laice, care sînt cele mai vechi.

După cum rezultă din cele de mai sus, există între zonele menționate o serie de legături încrucișate, suficiente pentru a indica problema unei înrudiri vechi între toate aceste puncte teritoriale românești. Cît de vechi pot fi aceste înrudiri ? Fenomenul ține, după părerea noastră de perioada ocupării Daciei de către Romani. Asemănările — parțiale, este drept, dar frapante — dintre „doina" gorjană și cele din nordul țării ne fac să ne gîndim la un trib dac așezat în partea nordică a județului Gorj, care la venirea armatelor romane s-a rupt în două : o parte a rămas pe loc, iar cealaltă parte s-a retras mereu din calea ocupanților pînă a ajuns în nordul îndepărtat al țării, unde legiunile romane nu au mai pătruns [24]. Contactul cu populațiile conlocuitoare așezate ulterior aici nu a avut influență asupra creației lor muzicale, decît mai tîrziu, și în nici un caz asupra „stilului melodic" de „doină". Se constată totuși — după cum am menționat — preluarea acestui stil de către huțuli. Invers nu s-au putut petrece lucrurile, pentru că nu ne-am putea explica apropierea de „cîntecul lung" gorjenesc. Este vorba deci de păstrarea unui anumit „stil melodic" timp de circa două milenii. Se mai cunosc cazuri de un asemenea conservatism. Avem în vedere comunitățile ebraice împrăștiate, încă înaintea erei noastre, în Babilon, Iemen etc., la care s-au păstrat bine vechile lor obiceiuri ca și felul vechi de a se cînta la sinagogă [25].

Avem așadar, în „doinele" cîntate în prezent în zonele la care ne-am referit, mărturia peste milenii a persistenței poporului român pe aceste meleaguri. Meritul descifrării acestor legături revine în întregime „Caietului" pe care ni l-au oferit cercetătorii ieșeni.

---

[23] C. Zamfir, *Despre obîrșia și filiația unor melodii de doină*, în „Studii de muzicologie", VIII (1972), p. 265.

[24] *Istoria României*. I. Comuna primitivă. Sclavagismul. Perioada de trecere la feudalism. București, p. 351—352.

[25] Vezi : G. Breazul, *Muzica primelor veacuri ale creștinismului*, în „Raze de lumină", București. 6 (1934), nr. 5, p. 28—29.

[26] L. Agapie, op. cit. p. 219.

Un „Caiet" unic, pînă acum, în felul său. Această constatare ne-ar scuti să ne referim la unele mici scăpări. Facem acest lucru totuși, pentru că totdeauna putem învăța din greșeli, atît ale noastre, cît și ale altora.

O primă constatare este că nu toate melodiile din Colecție se încadrează în stilul „bătrînești", unele avînd puncte comune în primul rînd cu alte tipuri melodice bucovinene. Menționăm dintre acestea pe cele de la paginile : 56, 66, 69, 82, 83, 84, 93, 97, 104, 108, 109 și 128. În afară de acestea, *Cînd ciobanul și-a pierdut oile* (p. 61) ține de un alt tip melodic cu circulație în Bucovina, dar și în Maramureș și Năsăud după cum am menționat. În sfîrșit, există cazuri în care apar melodii foarte apropiate între ele, deși aparțin la zone și tipuri de „doine" diferite. În această situație se găsește *Cîntecul de leagăn* de la pag. 17, care se aseamănă mult cu altul culeș, în 1968, în comuna Botoșana din același județ Suceava [26]. Credem că explicația este una, și se poate întîmpla oricui : cînd te acaparează o problemă, fără să vrei ești tentat să vezi mai mult decît trebuie.

În pagina X se vorbește de *triton 3* și *triton 4*. După cum se recunoaște, această numerotare este luată din „Folclor muzical", Cursul redactat de Emilia Comișel pentru studenții Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București. Nu s-a ajuns însă pînă acum, la o clasificare a „olicordiilor", general acceptată, așa încît este greu chiar și pentru specialiști să spună exact care ar fi aceste tritonii.

Nu se poate afirma cu certitudine deplină că „terța mică asociată cu secunda mare" ar reprezenta o „particularitate zonală" (p. XI), asemenea „asocieri" întîlnindu-se mai peste tot.

Este perfect adevărat că prin reducerea la unitate a sunetelor componente ale „tricordiilor" *la, fa diez, mi* și *la, sol, mi*, care sînt folosite uneori în aceeași melodie se obține un tetracord (p. X), dar numai prin această operație, căci astfel melodiile respective se bazează numai pe *tritonii*, nu pe tetracordii, așa cum de altfel recunosc și autorii (p. XIV).

„De jale" (p. 66) trebuie să aibă patru diezi la cheie, nu trei.

În cîntecul de joc de la pag. 115 se folosește atît *si bemol* cît și *la diez*. Pentru mai ușoara execuție a piesei, ar fi fost bine să folosească numai *si bemol*.

Pe lîngă problemele mari pe care materialul le clarifică, aceste cîteva inadvertențe se pierd cu totul. Contează în primul rînd faptul că alcătuitorii, și în primul rînd „îngrijitorul" Caietului, au trecut la publicarea materialului. Pentru că se simte o penurie tot mai acută de colecții alcătuite științific și care să cuprindă un material valoros din cît mai multe puncte de vedere. Această colecție a necesitat o muncă de 13 ani numai pentru culegerea materialului, la care se adaugă efortul de a transcrie cît mai minuțios melodiile.

Pentru toate aceste considerente, nu putem încheia decît felicitînd pe „îngrijitor" și pe semnatari, și manifestîndu-ne dorința de a vedea cît mai curînd un nou caiet la fel de interesant.

Gheorghe Ciobanu

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

Dr. Vasile Tomescu

Musica Daco-romana

Buccina*)

Le cor long, arqué, consolidé d'une barre transversale, inventé par les Tyrrhéniens (cf. Pollux, *Onomasticon*, IV, 85), fut adopté et perfectionné par les Romains, qui le nommèrent *buccina*. Une définition de l'étymologie de ce terme fut donnée au IIe siècle de n.è. par SEXTUS POMPEIUS FESTUS/DE VERBORUM SIGNIFICATU

II (p. 56, „BUCINA quam nos apellamus, Graeci βυκάνην

a similitudine soni dicunt".

„BUCINA, en grec βυκάνη, mot imitatif, d'après le son même de l'instrument qu'il désigne".

Dans les MÉTAMORPHOSES/LIBER PRIMUS [268], Ovide, avec son pouvoir extraordinaire de recréer les mythes anciens, qui, ainsi, allaient devenir classiques, célèbre les louanges du premier âge dans l'histoire du genre humain — l'âge d'or où „il n'existait ni le tuba droit, ni le cor arqué, fait d'airain" („Non tuba directi, non aeris cornua flexit", QUATTUOR AETATIS, v. 98), pour déplorer ensuite l'arrivée du quatrième âge, où l'homme „aux mains ensanglantées brandit les armes bruyantes". Pour punir la terre pleine de méfaits, Jupiter rassembla les dieux et décida de déchaîner le déluge ; lorsque celui-ci eut dévasté toute la terre (cf. le chap. *Deucalion et Pyrrha*, loc cit.), „Quand Jupiter vit que la terre toute entière est submergée d'eau calme et limpide et que de tous ces milliers d'hommes il ne reste plus qu'un et de tous les milliers de femmes il ne reste qu'une, tous les deux honnêtes, tous les deux croyant au pouvoir des dieux, il fendit les nuages et, les chassant l'un après l'autre avec l'Aquilon, montra la terre au ciel et le ciel serein à la terre. La fureur de la mer se calma elle aussi : laissant de côté son trident, le maître des mers apaise les eaux, appelle le Triton azuré, qui se tenait sur les vagues, les épaules couvertes de pourpre depuis sa naissance, et lui ordonne de sonner de la *bucina* et, par ce signal, de rappeler les fleuves et les vagues".

„(...) Caua bucina sumitur illi 335
Tortilis, in latum quae turbine crescit ab imo,
Bucina quae, medio concepi ubi aera ponto,
Litora uoce replet sub utroque jacentia Phoebo".

„Lui prend la *bucina* creuse et torse, la partie inférieure évasée en forme d'entonnoir, laquelle, lorqu'il en sonne au milieu de la mer, fait retentir de sa voix les rivages, de l'orient à l'occident. Lorsque le dieu à la barbe dégouttante d'eau toucha la *bucina* de ses lèvres humides et, soufflant dedans, transmit l'ordre, toutes les eaux de la terre et de la mer l'entendirent. Et en entendant l'ordre, elles se retirèrent toutes". Nous verrons plus loin avec quelle fidélité perpétue la tradition des Roumains le rôle assigné à la *bucina* par les anciens, et attesté par Ovide — celui de transmettre des messages, des ordres, ou de communiquer une nouvelle. Quant au passage de la *bucina* de la mythologie à l'histoire, nous allons nous adresser à un contemporain d'Ovide — Sextus Aurelius Propertius (47 av. n.è. env. — 14 de n.è.), qui atteste que la buccine était employée pour sonner l'appel depuis le temps même du légendaire Romulus, le roi éponyme de Rome ; ainsi procédait-on, par exemple, lorsqu'on convoquait le sénat des anciens Quirites [269] :

ELEGIARVM LIBRI/LIBER QVARTVS

[13] „Bucina cogebat priscos ad uerba Quiritis :
centum illi in prato saepe senatus erat".

*) Du volume *Musica Daco-romana* (en préparation). En français par Tatiana Nichitin.

[268] Traduit en français d'après la version roumaine réalisée par David Popescu, pp 49 ; 56—57.

[269] Properce, *Élégies*, Texte établi et traduit par D. Paganelli, Paris Société d'édition „Les belles lettres" 1929 ; pour donner le terme correct au point de vue de l'organologie, nous avons remplacé dans le texte traduit par Paganelli le mot „trompe" par *bucina*.

„C'était au son de la *bucina* que se rassemblaient, pour causer, les antiques Quirites : cent d'entre eux dans un pré c'était souvent tout le Sénat".

Aussi, l'emploi de la *bucina* pour les signaux militaires et de chasse allait connaître une intensité et une rigueur sémantique attestées en détail par des écrivains appartenant à des époques différentes. Ainsi, tandis que les signaux donnés par les *tubicines* et *cornicines* avaient un rôle tactique, ceux des *bucinatores* servaient à annoncer le moment où l'on relevait la garde de nuit ; ensuite, au temps de Végèce, on leur confia la mission de sonner le *classicum,* une sorte de „sonata fatta da tutti i corni riuniti" (cf. le *Dizionario epigrafico*) pour annoncer soit l'arrivée de l'empereur, soit celle d'un général, soit un événement funèbre.

En commentant la signification de l'iconographie de la *Columna Traiana,* Alfonso Ciacono écrivait dans la monographie consacrée au célèbre monument : „[p. 14/57/ Liticines seu buccinatores, vtrouis enim modo dicuntur, lituos seù buccinas portantes, instrumenta caua & retorta, quae in semetipsa aereo circulo flectuntur, quorum sonitu aliquid exercitui nunciabatur, aciesque excitabantur. Nam per huius modi cornua & tubas, indubitabis sonis agnoscit exercitus, vtrum stare aut progredi, an certe regredi oporteat, vtrum longè presequi fugientes, an receptui canere. Buccinatores enim & cornicines ornamentum erant totius legionis, in congressu conflictus & eius reditu. Classicum etiam appellatur, quod buccinatores per cornu dicunt. Et quia classicum canitur Imperatore praesente, vel cum in militem capitaliter animaduertebatur, ideo insigne censebatur imperij".

[p. 14/57] „Les *liticines* ou *buccinatores* — car on les nomme de ces deux manières — qui portent les litui ou buccinae, instruments creux et arqués, enroulés sur eux-mêmes en un cercle d'airain et dont le son annonce quelque chose à l'armée et appelle [les soldats] au combat. Car avec des cors et des *tubae* de cette espèce l'armée reconnaît par des signaux distincts si l'on doit rester en place ou avancer, si l'on doit à coup sûr revenir sur ses pas lorsque l'on entend le signal du retour, ou bien continuer à poursuivre les fuyards. Car les *buccinatores* et les *cornicines* sont l'ornement de la légion toute entière lorqu'on engage le combat et lorsqu'on le cesse. Et même ce que les *buccinatores* disent au moyen du cor s'appelle *classicum.* Et, vu qu'on sonnait le *classicum* en présence de l'empereur ou lorsqu'on appliquait la peine capitale, le classicum était considéré comme le symbole du pouvoir romain".

Cette similitude entre le *cornu* et la *bucina,* du fait que tous les deux ont la forme d'un tube enroulé sur lui-même, à l'encontre du *tuba* dont le tuyau est droit, est soulignée par Pietro Santi Bartoli, 1672 ; celui-ci publia sous le No *81* la même scène où Cichorius, CVI, CVII/282—285 (voir *supra* Fig. 222) distingue le *cornu,* avec la légende suivante : „Trombettieri, o Buccinatori, si chiama Buccina secondo Vegetio, quell'istrumento di bronzo, che si piega in se stesso, circolarmente, l'altro che è formato à linea retta si chiama tuba. 272. Traiano assiste all'Esercito...".

Parmi les éléments qui avaient formé le *Tropaeum Traiani,* monument admirable, érigé en 109 près de la ville homonyme située là où, aujourd'hui, se trouve Adamclisi, dép. de Constanţa, pour glorifier la victoire de Trajan dans la première guerre contre les Daces — 101—102 — se trouvait ce bloc de pierre avec, gravées sur une de ses faces, deux listes disposées en colonne. La pièce originale a disparu, mais, heureusement, il en reste une photo, laissée par Gr. Tocilescu à D. Tudor, qui l'a publiée[270] [Fig. 226 a, b] :

La valeur exceptionnelle de la photo consiste dans le fait qu'elle atteste clairement l'existence, dans les rangs des légions romaines qui ont participé à la conquête de la Dacie, des *cornicines* et des *bucinatores.* „Il faut admettre, fait remarquer D. Tudor, que la première lettre, I, formait une liaison à la partie supérieure du N, qui ne s'est pas conservée. Dans ce cas, nous pourrions savoir que l'*interpres* précède hiérarchiquement le *cornicen* et le *bucinator.*

. . . . .		. . . . .
. . . . .		int(erpres ?) . . .
. . . . .	? R	cor(nicen) . . .
. . . . .	? R	cor(nicen) . . . .
. . . . .	? R	cor(nicen) . . . .
. . . . .	R	buc(inator) . . . .
. . . . .	? I	buc(inator) . . . .

Un autre document épigraphique, un fragment du côté droit du monument, conserve une liste des vétérans de la Ve légion, Macedonica, déplacée à Troesmis (actuellement Turcoaia, dép. de Tulcea, Dobroudja) après la conquête de la Dacie. La pièce se trouve au Musée des Antiquités Nationales de Saint-Germain-en-Laye, No d'inv. 63520, et fut publiée par G. Boissière, *Monuments épigraphiques,* dans les *Archives des missions scientifiques et littéraires,* IIe série/IV/Paris, 1867, p. 205, sous le No 13, par E. Desjardins, art. cit. à propos du cor (voir *supra*), dans CIL III, 6180, dans Cauer, *De aeneatoribus* (...) p. 376, sous le No 23 et récemment par Emilia Doruţiu-Boilă, art. cité à propos du cor, p. 188, d'où nous reproduisons la

[270] *Inscripţii romane inedite din Oltenia şi Dobrogea,* dans *Materiale şi cercetări arheologice,* Tome II, Editura Academiei R.S.R./1956, pp. 584—591, Fig. 11 et 16.

lecture, et Abb. 3d, d'où nous reproduisons le fragment de dessin [Fig. 227] :

Colonne 8

(1e ligne) ...alis op(tio) rete(ntus) ad
s[pem]
...ex aq(uilifero)
...no ex imag(inifero)
[A.]quil(a) ex buc(inatore)

C'est également de l'époque Trajane que date une *buccina* en bronze, découverte sur le territoire de l'ancienne Pannonie (dans la commune de Zsámbékról, Hongrie) [271], pièce révélatrice quant à l'aspect de l'instrument employé par l'armée romaine et en territoire dace.

La Cohors III Raetorum, de Raetia, ayant stationné en Dacie, il faut retenir, d'après Cauer, *De aeneatoribus*, p. 375, No 20 :

Ulpio Nepoti mil. coh. VIII volunt(ariorum) buc(inatori) def(uncto) an XXX stip. X.

La Legio I Adiutrix ayant stationné en Transylvanie centrale, peut-être à Apulum, il faut retenir, d'après Michael P. Speidel, *Eagle-Bearer and Trumpeter, the Eagle Standard and Trumpets of the Roman Legions Illustrated by Three Tombstones Recently Found at Byzantions,* dans *Bonner Jahrbücher des Rheinischen Landesmuseum in Bonn*/Band 176/1976 Verlag Butzau & Bercker-Kevelaer Rhlnd, pp. 156—157/4 :

(d(is) m(anibus) /(Aurel(io) Suro quo/ndam bucina/tori leg(ionis) I. ad(iutricis)

Ce militaire, qui avait servi pendant 18 années, est attesté avec Septimius Vibianus, *collega* d'unité, ce qui, d'après Michael P. Speidel, loc. cit./5 signifie qu'il s'agit d'un autre *bucinator.*

Aussi, vu que la Cohors I Alpinorum avait stationné en Dacie en qualité de troupe auxiliaire, nous citons du CIL.III. — PANNONIA INFERIOR *Alba Regia :*

SIRM.OPTIO
sic CoM.TA.P.EQ.>MA
XIMI.AN XLVI
5 STIP.XXVI H.S.E
TITVLVM.P.FL.RUFI
NVS.EQ BVC.CoH.E
IVSDE.H EX.T.T. *sic*

...Sirmi(o), optio coh. I Alp(inorum) eq(uitatae centuria) Maximi, an(norum) XLVI, stip(endiarum) XXVI, h(ic) s(itus) e(st). Titulum p(osuit) Fl(avius) Rufinus eq(ues) buc(inator) coh(ortis) eiusde(m) h(eres) ex t(estamento).

Vu la valeur de la proximité géopraphique, nous allons citer aussi : CIL.III.1118 SVPPL. PANNONIA SVPERIOR CARNVNTVM

(3) D CL ROMVLVS K BVC
buc(inator)

CIL III, PANNONIA SVPERIOR/Arrobona, Gervlata, actuellement au Musée de Györ, Hongrie :

4391

genius mi-
tella phrygia
tectus

D.M.
FLAVIVS
ATTIVS.CIVES
TREVER.EQ
AL.I.CANN.STP
VII.H.S.E
H.F.C
bucina

CIL.III. 14 935 rep. GARDUN prope TRILJ ist Spalato in Museo n. 2657

LIO
BVCIN*atori*
c OH.III ALP*(inor)*
p ROVINCIAE
*n*ORICVS

Michael P. Speidel, loc. cit. *40,* apud. IG. Bulg., III, 884 provenant de Philippopolis : Aurelius Alexander βουκινάτορ attesté après l'an 217 de n.è.

S'il est logique de croire que la genèse du *buccin (bucium)* — comme celle de la trompette et de la flûte — remonte à l'époque pastorale (voir *supra*), certaines particularités de l'usage de l'instrument imposées par des coutumes de la vie sociale des Roumains suggèrent la filiation romaine, inclusivement au point de vue étymologique. Ainsi, il faut noter que ce classique instrument pastoral des régions montagneuses — *cornua alpina, cor des Alpes, Alpenhorn* — se retrouve non seulement dans de nombreuses régions montagneuses roumaines, mais aussi, comme l'indiquent les réponses au *Questionnaire linguistique* de B. P. Hasdeu, dans des districts tels que Brăila (Albotești, arrondissement de Balta, cf. Tome I, p. 288), Constanța (Topalu, arrondissement de Hîrșova, cf. Tome II, p. 320), ce qui est peut-être dû à la transhumance ; l'usage de l'instrument aux cérémonies funèbres, occasion où le buccin a un répertoire spécifique de lamentations ; on lui attribue aussi une fonction magique, celle de chasser les esprits malins : la coutume s'appelle *Buciumatul la miezul nopții* (Sonner du buccin à minuit) et est pratiquée la veille de la Saint-Georges (le 23 avril), comme coutume du culte de la végétation. Dans le *Călindariu Julianu, gregorianu și poporalu român /.../ (Calendrier Julien, grégorien et roumain populaire),* rédigé par Simeon Mangiuca, 1881, on trouve :

„Le 22 avril (jeudi). 1. Veille de la Saint-Georges. Ce jour-là est associé aux fêtes, coutumes et croyances suivantes : a) On sonne du buccin pour purifier les demeures, les étables,

[271] Cf. *A Magyar Zenetörténet,* p. 10/3.

les écuries et l'air *(tubilustrium* en lat.)".

Les *Réponses* au *Questionnaire* de B. P. Hasdeu confirment — en 1885 — cette fonction du buccin occasionnée par la coutume nommée *Mînecătoarea* (Levée à l'aube). „On dit que, la nuit qui précède la fête de Saint-Georges, tout le monde sonne du buccin et des flûtes, afin que les vielles femmes ne puissent prendre le lait aux vaches" (Vol. IX, commune de Valea Mare, dép. de Muscel, le 4 février 1885, p. 459 r.) ; „Mânăcătoarea — le jour qui précède la Saint-Georges, c'est surtout les femmes qui croient que c'est un jour /.../ où, avec toute sorte de charmes et de mauvaises coutumes, elles peuvent prendre le lait au bétail d'autrui, ou bien la récolte, le gain d'autrui etc. Et si quelqu'un sonne du buccin, il les empêche d'arriver à leurs fins" (Vol. IV, commune de Bilciureşti, arrondissement d'Ialomiţa, dép. de Dîmboviţa, le 14 mai 1885, instituteur Stan Stănescu, p. 68 v).

De même, dans sa réponse au *Questionnaire* de N. Densuşianu, L. G. Demetrescu de la commune de Bălceşti, dép. de Vîlcea, spécifiait, le 7 juillet 1896 : „204. Le buccin à la Saint-Georges. Le soir qui précède la fête de Saint-Georges, les garçons montent sur une haute colline, d'où l'on entend jusqu'au loin le son du buccin. Ils en sonnent, car ils croient que les sorcières qui jettent le sort sur le bétail d'autrui, afin que tout le lait, tout le beurre etc. passe chez leurs vaches, et le champ d'autrui, afin de transférer la récolte dans leur champ, perdent le pouvoir de faire ces sortilèges lorsqu'elles entendent le son du buccin". Enfin, S. Fl. Marian confirmait en 1901 [272] : „Les Roumains de certaines zones de la *Moldavie* et de la *Munténie,* qui ont du bétail, mais surtout les jeunes garçons, chantent, sonnent du buccin ou font du bruit avec des tuyaux d'alambic, afin que les *stryges* et les *sorcières* ne puissent s'approcher des vaches et des brebis, jeter le sort sur elles et prendre leur lait.

Et l'on dit que les sortilèges des stryges et des sorcières perdent leur pouvoir là où arrive leur voix et surtout le son du buccin... Les jeunes gens de Transylvanie font, la veille de la Saint-Georges, au soir, des buccins et des flûtes d'écorce de saule et de noisetier et, avec ses instruments, ils vont et viennent à travers le village, en faisant du bruit". Le mot lui-même acquiert une signification mythique, ainsi que le démontre la réponse No 170 au *Questionnaire linguistique* de B. P. Hasdeu expédiée de la commune de Bujoru, arr. de Prutu, dép. de Covurlui (Tome III, p. 454) : „Les gens de l'endroit croient à d'autres saints encore, tel le „Buccin de la Pentecôte" *(Buciumul Rusaliilor)..."*

Il est intéressant de noter que, dans le parler transylvain, *a bucinà* signifie „pleurer", ce qui suggère non seulement l'origine étymologique latine, la racine étant la même que celle du mot *bocet* (lamentation funèbre) (voir, dans le présent ouvrage, la IIe Partie, Chap. 5), mais aussi sa particularité fonctionnelle, qui consiste en l'usage du buccin associé aux coutumes pratiqués lors des funérailles, chez les habitants d'Oaş, Maramureş, Bucovine et Moldavie.

Il faut noter que le terme *buisine* du français médiéval, comme dans la CHANSON DE ROLAND, datant de l'an 1070 environ, conformément au *Manuscrit d'Oxford,* Chant CCLV, vers 3523,

„Met a sa buche une clere buisine"

où dans le *Cod. L. IV,* 5 de la *Biblioteca Nazionale* de Turin, datant du XVe siècle [273].

CHI APRIES S'EUSSIEULT LA VENGANCE MESIRE IHESUCRIST FAITTE PAR VESPASIEN

430

Et Roumains deuant ont tendus mains pauillon,
Sonner font leur buisines et mains corps de laiton,
Se font pour establir moult belle garnison.

(le terme Roumains désignant les Romains !) ainsi que son correspondant qui désigne l'instrumentiste, *buissineour,* comme dans la CHRONIQUE METRIQUE DE LA CONQUETTE DE CONSTANTINOPLE PAR LES FRANCS PAR PHILIPPE MOUSKÈS, relatant les événements qui s'étaient succédés avant 1243, seront évincés par le terme *bucciner,* qui apparaît vers 1515 :

EPISTRE ENVOIÉE DE PARADIS AU TRÈS CHRESTIEN ROY DE FRANCE FRANÇOIS, PREMIER DE CE NOM, DE PAR LES EMPEREURS PEPIN ET CHARLEMAIGNE, SES MAGNIFIQUES PREDECESSEURS, ET PRESENTÉE AUDIT SEIGNEUR PAR LE CHEVALIER TRANSFIGURÉ, PORTEUR D'ICELLE (1515) [274] :

„O notre enfant, de France doulx alumne,
Dont Renommée si haut buccine et sonne".

Mais entre temps, le synonyme *trompette,* variante de l'italien *trombetta,* diminutif de *tromba,* apparaît lui aussi. De l'ancien *busîne* présent dans la poésie de Wolfram von Eschenbach, *busune* et *busaune,* dérive *Posaune,* l'équivalent du *trombone* de la terminologie néolatine, dont la racine est *trompette (trombe).*

---

[272] *Sărbătorile la Români,* Tome III, p. 210.

[273] Cf. Arturo Graf, *Roma nella memoria e nelle imaginazioni del Medioevo,* Volume I, p. 440.

[274] Ms. de la coll. M. le baron de la Carelle, cf. *Recueil de poésies françaises des XVe et XVIe siècles/ Morales, facétieuses, historiques / Réunies et annotées par M. Anatole de Montaiglon,* Tome IV à Paris chez P. Jannet, Libraire M. DCCCLVI pp. 180—181.

[275] Cf. *Wolfram von Eschenbach,* Sechste Angabe von Karl Lachmann, Berlin und Leipzig Walter De Gruyter & Co., 1926.

WOLFRAM von ESCHENBACH
/vers 1170—1220/ WILLEHALM [275]

I 34/6/ vil pûken, vil tamburen
busînen und floytieren

I 40 Von manger hurte stoze
und von buzînen dôze

VII 360/11/ daz pusîn dâ wart erdâht

Cf. *Dictionnaire de musique moderne* par Castil-Blaze (François Henri Joseph Blaze) Deuxième édition Paris MDCCCXXV, Paris, Adrien Égren, pp. 74—75 :

„BUCCIN, s. m. Espèce de trombone que l'on a adopté pour la musique militaire".

Ainsi, de toutes les langues modernes, y compris les langues néolatines, seul le roumain allait garder vivant le terme originaire *bucina (bucium).* Par exemple, tandis que dans la version française de la Bible le terme *bucina* est remplacé par *trompette,* comme dans le passage sur la conquête de Jéricho du
LIBER JOSUE /PARS SECUNDA/ Cap. VI, 13 (éd. Brépole, p. 1) : *„et septem ex eis septem buccinas, quarum in jubileo usus est; praecedebantque arcam Domini ambulantes atque clangentes"* etc.

„Les sept prêtres portant les sept trompettes retentissantes marchaient devant l'arche du Seigneur en sonnant de la trompette durant la marche. Les guerriers les précédaient et l'arrière-garde suivait l'arche du Seigneur. Pendant la marche, on sonnait de la trompette",

la version allemande élaborée par Martin Luther adopte la terme *Posaune,* l'équivalent du *trombone :*

„So trugen die sieben Priester die sieben Halljahrsposaunene vor der Lade des Herrn und gingen und bliesen Posaunen".

Or, la plus ancienne traduction en roumain du passage en question met en évidence la distinction entre les prêtres qui soufflent dans les trompettes *(trîmbiţe)* et le peuple qui sonne du buccin *(bucium),* ce qui démontre le caractère traditionnel, national du terme dans les coutumes roumaines :

BIBLIA */adecă/* DUMNEZEIASKA SCRIPTURĂ */ale cei vechi şi ale cei noao lege/ toate /care sau tîlmăcit despre limba elinească spre înţelegerea /limbii rumăneşti cu porunca Prea bunului creştin /şi luminatului Domn,/* IOAN ŞĂRBANЬ KANTAKOZINO BASARAB */.../ la anul de la facerea lumii/* ... = 7197) iară de la spăsenia lumii /... = 1688)
IISUS NAVI/*Cap.* VI, 13

„Şi cei 7 preoţi cării /purtă ceale 7 trîmbiţe mergea pe aproape/ înaintea D[o]mnului şi preoţii au trîmbiţat cu/ trîmbiţele şi cealaltă gloată totă/ şi cei de războiu mergea după aceea şi ceea lal/tă gloată den dărătul chivotului făgă/duinţii D[o]mnului, mergînd şi trîmbiţînd/ cu buciunele, şi preoţii au trîmbiţat cu trîm/biţele ceale de cornuri".

LA BIBLE */ou/* L'ÉCRITURE DIVINE */de l'ancienne et de la nouvelle loi /le tout/ étant traduit du grec, afin qu'on le comprenne/ en roumain, par ordre du Très-bon chrétien/ et Prince sérénissime,/* IOAN ŞERBAN CANTACUZINO BASARAB */.../ en l'an de la Création /...* = 7197) *et de la Rédemption /...* = 1688), connue sous le nom de *Biblia lui Şerban* (1688) (p. 156).
JÉSUS NAVI/*Chap.* VI, 13

„Et les sept prêtres qui portaient les sept trompettes marchaient tout près devant le Seigneur et les prêtres sonnèrent des trompettes et tout le peuple et les guerriers marchaient après et tous les gens qui suivaient l'Arche d'alliance marchaient et sonnaient des buccins et les prêtres sonnèrent des trompettes de corne".

Dans la vision de Lorenzo Ghiberti (1378—1455), la scène décrite ci-dessus est représentée sur un des reliefs en bronze qui ornent la célèbre *Porta del Paradiso* du Baptistère de Florence, où apparaissent sept instrumentistes soufflant dans des *bucinae* de type romain [276].

C'est toujours sept sonneurs de *bucina* qui apparaissent dans le tableau *La prise de Jéricho* (des *Antiquités judaïques* de Flavius Josèphe, min. 21 × 18 cm.), Paris, Bibl. Nat. *Ms. Fr. 247,* publié dans *Chefs d'oeuvre de l'art / Grandes peintres /* FOUQUET, Hachette [277], accompagné de l'explication suivante : „Ce manuscrit fut copié au début du XVe siècle par le duc de Berry. Ses peintres en commencèrent la décoration, poursuivie entre 1455 et 1477 par Fouquet, et probablement par J. d'Armagnac, dans les années 1470".

Et si dans la *„Représentation d'un Mystère de Saint Apolline,* vers le milieu du XVe siècle, d'après une miniature de Jehan Fouquet au Musée Condé, à Chantilly", „on aperçoit dans la tribune des musiciens, à côté du Paradis, les joueurs de trompette et de buccins" [278], l'analogie que nous avons déjà établie [279] entre cet „Ange à la trompette sonnant la fin des temps, par Gislebertus", *Cathédrale d'Autun, le Tympan,* sculpté entre 1130 et 1135 [280], et la scène nommée *Jugement dernier,* peinte sur la façade ouest du Monastère de Voroneţ, l'an 1547, en Moldavie [281], nous paraît indiscutable, vu que dans les deux cas l'instrument figuré n'est pas la trompette mais la *bucina.*

---

[276] Cf. Bärenreiter-Verlag Kassel, *Musica 1969 Ein Kunst-Kalendar für Musikfreunde,* Herausgegeben von Karl Vöterle/*Dezember.*

[277] Cahier 72, 31 octobre—7 novembre 1767/X.

[278] Cf. Gustave Cohen, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Âge,* Nouvelle édition revue et augmentée Paris, Librairie Honoré Champion 1926, p. XXXII ; Planche III.

[279] *Histoire des relations musicales /.../,* pp. 74—75, Fig. 21 a, b.

[280] Voir *Autun.* Texte de Denis Grivet. Photographies de Pierre Belzaux. MCMLXI. Zodiaque. Planche 8.

[281] Cf. *Voroneţ,* Introduction par Maria Ana Musicescu. Choix des images par Sorin Ulea. Editura Meridiane, Bucarest, 1969, Pl. 50.

Le plus ancien document linguistique roumain où l'on trouve le terme *bucium* (*bucin, bucir* = la variante à rhotacisme) est PSALTIREA SCHEIANĂ, première moitié du XVIe siècle, Transylvanie du nord

Fii lu Coreu, Cântecul : 46

6 *Sui Zeul în strigări, Domnul în glasul bucireloru*

Psaume des fils de Coré

6 *Dieu s'élève au bruit des acclamations, Le Seigneur s'avance à la voix des trompettes*

Alliluia : 150

3 *Laudaţi elu în glasŭ de buciru*

3 *Louez-le au son de la trompette*

Cântecului lu Asafu : 80

4 *Bucinaţi în lură noao cu buciru*

Psaume d'Asaph : 80

4 *Sonnez de la trompette pour la nouvelle lune* passage qu'on retrouve dans l'oeuvre du grand homme des lettres moldave.

DOSOFTEI, PSALTIREA ÎN VERSURI, 1673

Bucinaţ cu veselie-n sărbătoare
'N lună nouă

Sonnez joyeusement du buccin lors des fêtes,
Pour la nouvelle lune)

La continuité de la terminologie latine dans le roumain des anciennes traductions bibliques, expression de la continuité de la pratique musicale même, héritée des Romains par les Roumains, apparaît encore plus évidente, si l'on compare le fragment suivant, de la PALIA DE LA ORĂŞTIE, 1581—1582 /ISHOD (EXODE), Chap. 19 13 /.../

КѢНДЪ ВОРЪ ДѢЗѢЦІ ЛѢНГЪ ГЛАСОУ БѢЧИНѢЛѢИ, МЕРГѪ КѢТРѪ МѢНТЕ

cînd vor auzi lung glasul bucinului, meargă către munte (lorsqu'ils entendront longuement la voix du buccin, qu'ils s'acheminent vers la montagne)

au passage respectif de la

BIBLIA VETUSTISSIMA EXEMPLARIA / CASTIGATA / *Antverpiae Ex officina Christophori Plantini* MD. LXV

Cum coeperit clangere buccina, tunc ascendant in montem en contraste avec la version hongroise qui fut la source du traducteur roumain :

Mikor à Kürtnec hoszszu zendülesét halyac, menyenec à hegyhöz et qui ressemble à la traduction française (éd. Brépols, p. 65) :

Quand la trompette sonnera, alors seulement ils graviront la montagne.

C'est une création de la pensée poétique populaire que le sens métaphorique attribué à l'action exprimée par le verbe *a buciuma* (sonner du buccin) : *annoncer, répandre une nouvelle, transmettre un message, même transmettre un code :*

LES QUATRE ÉVANGILES (TETRAEVANGHELUL) IMPRIMÉ PAR CORESI 1560—1561

9 v

12. *Căn/dь amu faci milostenie nu bucina*

(Lorsque tu fais la charité, ne l'annonce pas à tout le monde)

CRONOGRAFUL LUI MIHAIL MOXA, 1620

ШИ КЪ ГЛАС ДЕ БѢЧИНЬ ѲРѪ: СѪ АСКѢЛТЕ ТОАТѪ ЛѢМЕ ДЕ ЧЕТАТѪ ЧЕ Н СЕ ПѢСЕ НѢМЕЛЕ Рѵ̀мь; ДЕЧН ЕСЬ ДЕ АКОЛѪ ЕН СЕ КІАМѪ РѢМѪНН

şi cu glas de bucin ură : să asculte toată lumea de cetatea ce i se puse numele Rîm ; deci cîţi ies de acolo ei se chiamă Romani.

(et il annonçait avec la voix du buccin : que tout le monde apprenne qu'il y a une cité nommée Rome ; donc, tous ceux qui en sortent s'appellent Romains)

НѢ ЮБЇѪ СѢНЕТЕ ДЕ САВЇН ШИ БѢЧИНЕ СѦ̀НЕ ДЕ РѪЗБОАЕ

315/25 *Nu iubeà sunete de sabii şi bucine semne de războaie*

(il n'aimait pas le cliquetis des sabres et le son des buccins qui annoncent la guerre)

CAZANIA LUI VARLAAM, 1643

2 v *Şi cu ačasta ca cŭ unь bučinь strigâ şi chiamâ toţi creştinii*

(Et avec celle-ci, il criait et appelait tous les chrétiens, comme avec un buccin).

PSAUTIER EN VERS DE DOSOFTEI, 1673

fiilor lui Coréi psalom de cîntec, 86
ce ş-au trimisu-ş sfintele iscoade în Ierihonul din toată lumea, de-au bucinat glasul svintei evanghelii.

(Psaume des fils de Coré, 86
il envoya ses saints émissaires à Jéricho et partout, pour répandre la parole du saint évangile).

PSALTIRA /.../ IZVODITA /.../ PRE LIMBA RUMANEASCA ALBA IULIA 1651

Dumnezăul atot puternicul /.../ porăncise oamenilor săi în pustie să se ţie de glasul bucinului şi în slujba dumnezeiască şi la purcédere, că de bucina cu 2 bucine trebuia să se adune toată mulţimia ; iară de bucina cu unul, numai bătrănii să adună, când bucina de purcesu, toată tabăra purcedia

(PSAUTIER /.../ TRADUIT /.../ EN ROUMAIN, ALBA IULIA 1651

Dieu Tout-Puissant /.../ avait ordonné à ses gens dans le désert de se laisser guider par la voix du buccin pour le service divin et pour se mettre en route : si l'on sonnait de deux buccins, toute la foule devait se rassembler ; si l'on sonnait d'un seul buccin, les vieillards seuls se rassemblaient ; et lorsque le buccin sonnait le signal de départ, toute la foule se mettait en route".

Même l'action exprimée par le verbe *a trîmbiţa* (sonner de la trompette) est attribuée, elle aussi, au buccin :

BIBLE DE BUCAREST, 1688

272 *Trâmbiţară cu búcinulu*

(On sonna du buccin)

Ce phénomène, qui fait équivaloir le terme slavon correspondant à la trompette et le terme roumain, *bucium (bucin)*, est attesté dans l'un des plus anciens ouvrages de lexicographie,

MARDARIE COZIANUL LEXICON SLAVO-ROMÂNESC ŞI TÎLCUIREA NUMELOR (LEXIQUE SLAVO-ROUMAIN ET TRADUCTION DES MOTS), 1649 (p. 316) :

3793 трѣбн : бѣчинѫ.

Relativement à l'histoire des Roumains, on trouve chez GRIGORE URECHE LETOPISEŢUL ŢĂRII MOLDOVEI (CHRONIQUE DU PAYS MOLDAVE), rédigée „vers la fin de sa vie" (—1647) [282] :

Războiul lui Ştefan vodă cîndu s-au bătut la Podul Înaltu cu turcii, 6983 1475

26 v „Şi Ştefan vodă tocmisă puţini oameni preste lunca Bîrladului, ca să-i amăgească cu buciume şi cu trîmbiţe, dîndu semnu de războiu, atuncea oastea turcească întorcîndu-să la glasul bucinelor şi împiedicîndu-i şi apa şi lunca şi negura acoperindu-i, tăindu lunca şi sfărîmîndu, ca să treacă la glasul bucinilor".

(„Et Étienne le Grand envoya vers la vallée du Bîrlad un petit nombre de ses hommes, pour les induire en erreur en donnant le signal du combat avec leurs buccins et leurs trompettes. Alors l'armée turque changea de direction en entendant la voix des buccins et, trébuchant dans l'eau, se heurtant contre les saules, perdus dans le brouillard, ils tailladaient les saules et les mettaient en pièces pour suivre la voix des buccins").

Le terme roumain est attesté dans la version originale grecque du poème en vers rédigé par Stavrinos Le Vestiar sous l'impression des exploits de Michel le Brave, publié pour la première fois à Venise, dans l'imprimerie de Giovanni Antonio Giulio, en 1638 ; il s'agit des événements d'octobre 1599, auxquels le chroniqueur avait assisté :

'Αυδραγαθίες τοῦ εὐσεβεστάτου και ἀνδρειοτατου Μιχαὴλ βοεβόδα

LES EXPLOITS DE MICHEL LE BRAVE // *Comment Sigismond envoya demander la paix à Michel* [283]

Καὶ 'ς τὸ Συμπλέον διάβηκεν, ὁποὖτον κονεμμένος ὁ Μιχαὴλ ὁ θαυμαδσὸς, ὁ κοσμοπαινεμένος· καὶ παίξασι τὰ βούκινα ἐκεῖνα τοῦ πολέμον, καὶ σὰν οἱ λύκαι ἐκίνησαν ἀπάνω τους, καλέ μου.

„Ils allèrent à Semlyé /Şimleu n.n./, où était campé Michel le Brave, ce prince fameux dans le monde. Les clairons /buccins n.n./ donnèrent le signal du combat, et, cher lecteur, les soldats de Sigismond marchèrent à l'ennemi, comme des loups".

[282] Cf. Ed. P. P. Panaitescu, p. 92.

[283] Cf. *Recueil de poëmes historiques en grec vulgaire /.../* par Émile Legrand, Paris, Ernest Leroux, 1877, pp. 98—99.

[284] Cf. Theodor Codrescu, *Uricariu sau Colecţiune de diferite acte*, Jassy, Tipografia Buciumului Român, 1891, p. 391, ligne 30.

De la vie quotidienne, un document moldave de 1776, consignant *Le salaire des grands boïards* [284] mentionne le terme qui désigne la profession :

„*36 lei pe an bucinaşul agiesc*"

(„36 lei par an le buccinateur de la préfecture de police")

Dans son hypostase superlative, le buccin est „d'or", comme l'affirment l'épithalame [285] :

„Tênerulu nostru'mperatu
Buciumu de auru a luatu,
In ţéră a bucinatu :
Mare óste a rădicatu..."
„Notre jeune empereur
Prit son buccin d'or,
En sonna dans tout le pays
Et mit sur pied une armée".

la ballade populaire [286] :

„Bucium de aur căta
Şi de trei ori buciuma"
„Il chercha un buccin d'or
Et en sonna trois fois"

les incantations :

„Da s/c'ai mânat
pe Petrea Paul,
cu bus/cin dje aur
a ñe bus/cina
s'a ñe trîmg/jiţa

„Mais tu amenas
Pierre Paul
Au buccin d'or
Pour qu'il en sonne,
Pour qu'il trompète"

(informatrice Nastasiă Pentelemenu Lari, commune de Salva, dép. de Bistriţa-Năsăud, en 1885 [287])

et

„Cu buşin de aur a ne buşinà"

(„Pour nous sonner d'un buccin d'or")

(Sângeorgiu Sîngeorz, dép. de Bistriţa-Năsăud [288] ce qui évoque [289] :

„Buccina Auris, pars auris, qua sonus immittitur".

En expliquant l'image du buccin conservée dans les anciennes ballades populaires, V. Alecsandri notait [290], à juste raison : „Il est à supposer qu'autrefois le buccin n'était pas un simple tuyau en bois de cerisier, comme les buc-

[283] Cf. *Foiia Soc. Românismul*, 1870, *Datini şi moravuri naţionale /.../* art. cit.

[286, 290] *Salga*, dans *Poesii populare ale românilor*, coll. V. Alecsandri, publ. dans *Bucovina*, le 28 juin 1850.

[287] Réponse au *Questionnaire* de B. P. Hasdeu, Tome XII, p. 284.

[288] *Hora din Cartal*, par Pompiliu Pârvulescu, p. 82/17.

[289] Apud *Fridericum II Imp. Lib. I De venat. capite 25*, dans *Du* Cange, I, op. cit., p. 794.

cins des bergers montagnards, mais un instrument de métal, une sorte de trompette militaire". C'est en ce sens qu'il faut interpréter un ancien témoignage qu'on trouve dans l'écrit de Geoffroy de Villehardouin, *La Conquête de Constantinople* (1207)[291], selon lequel, lors de la rencontre des guerriers roumains et des chevaliers français, „li Blac firent lor trompes sonner", ce qui fait penser, plutôt qu'à la trompette, au buccin, d'usage traditionnel et populaire. C'est de cette façon que fut traduite en roumain la relation comprise dans la chronique *De Moldavia seve Valachia*, du recueil *Leges seu Statuta ac Privilegia Regni Poloniae* rédigé par Prisulius (Pryzluski, Cracovie, 1533, in-fol., daté *Colonia (Galicie) 1485, septembre 15* [292] :

„Ipsius, et Regiis clangentibus tubis, accedensque ad solium Maiestatis Regiae, ex equo descendit".

„Atunci resunându buciumii regali şi cei moldovenesci, Stefanu-vodă descăllecâ".

(„Alors, au son des buccins royaux et de ceux des Moldaves, Étienne le Grand descendit de cheval").

La *bucina* est évoquée dans le cadre de la vie romaine par les adeptes de l'école latiniste de Transylvanie comme élément historique important pour les Roumains, dans une ballade par Atanasie Marienescu, publiée en 1865 a Vienne [293] :

COELLARIUL DE'N ROMA *Boelladae în onoarea D-lui Acséntiu Sever*

3 /.../ Şi pe-a Rumei strade bučumul roesunoe,
Earoe cetoetennii în tumult s'adunoe".

(3/.../ On sonne du buccin dans les rues de Rome
Et les citoyens s'assemblent en tumulte)

T. T. Burada fut le premier à affirmer, en 1877, la descendance de buccin roumain *(bucium)* de la *bucina* [294] : „Depuis les temps les plus anciens, le buccin fut l'instrument du soldat, chez les Romains aussi bien que chez les Roumains : on s'en servait pour donner le signal du combat et pour semer la terreur et l'épouvante parmi les ennemis qui entendaient ses sons. Son appel rassemblait le peuple pour prendre les armes, et l'on savait alors que chaque Roumain devait se précipiter pour défendre sa patrie contre les ennemis venus de toutes parts et qui la pillaient sans cesse".

Cette idée s'imposa tellement, qu'on la retrouve reproduite presque textuellement dans le *Dictionnaire de la musique* de Titus Cerne, 1896, dans *l'Encyclopédie roumaine* de C. Diaconovici, 1898 (la même rédaction) et dans le *Dictionnaire de la musique* de Timotei Popovici, 1905.

Comme preuve possible de continuité, dans le domaine de l'organologie, depuis la pratique de construction et d'interprétation instrumentale propre de l'activité militaire des Romains, jusqu'à l'art populaire de leurs descendants, les Roumains, T. T. Burada mentionne [295] le type de buccin „recourbé en haut, à son extrémité inférieure" et dit que „par sa forme, il ressemble au *lituus* des Romains. Je n'ai vu cette variété de buccin que dans la zone des monts Vrancea" [Fig. 228] :

Une autre variété de buccin, qui „évoque par sa forme l'instrument de guerre des Romains, fait en métal et appelé *tuba directa*", est identifiée par T. T. Burada [296] chez les bergers des montagnes de Bucovine. C'est un tube long de 2,77 m. environ, „un peu plus large à l'extrémité inférieure", confectionné de douves en bois de sapin, clissé d'écorce de bouleau, et qui rend de sons puissants. L'image qui accompagne la description ci-dessus est la même „qu'on voit sur divers monuments romains, notamment sur la Colonne Trajane et parmi les peintures d'Herculanum" et coïncide avec le dessin „fait d'après une sculpture (en bas-relief) du Capitole, qui représente le triomphe de Marc-Aurèle". C'est une pièce de 3,24 × 2,14 m., exposée au *Palazzo dei Conservatori* de Rome, ayant fait partie d'un monument érigé en 176 [297] [Fig. 229] :

Dans la conscience du peuple roumain, dans sa vie et ses coutumes, le buccin est un instrument de combat au moment des dures épreuves dont son histoire abonde, ainsi que l'attestent — comme nous l'avons déjà vu — Végèce pour les Romains et Villehardouin pour les Roumains. Sa fonction consistant à donner le signal de la bataille est perpétuée dans *Le chant de Bogdan (Cîntecul lui Bogdan)*, nommé aussi *Jalea plăeşilor (Lamentation des gardes-frontière)*, interprété sur le buccin *(tulnic)* dans la commune de Leşu, dép. de Bistriţa-Năsăud, par Luca Pralea, 35 ans, Prigoare Borgovan et Grigore Avram, tous les deux de 57—60 ans, et qui illustre un fait réel qui eut lieu pendant le règne de Béla IV (1235—1270), roi de Hongrie. Le voici tel qu'il fut relaté à Florian Bădoiu par l'informateur Petre Istrati, 60 ans [298] : „Dans toute la vallée depuis l'embouchure de la Lelia en amont jusqu'à la vallée du Ştiol, où la Bistriţa Aurie prend sa source, on coupa les arbres, mais pas complètement, de telle manière qu'ils restaient debout, étant toutefois sur le point de s'écrouler. Après qu'on eut coupé les arbres de cette

[291] Cf. V. Tomescu, *Histoire des relations /../..*, pp. 98—99.

[292] *Archiva Istorică a României*, Tome I, 2e Partie, p. 23/B. P. Hasdeu.

[293] Dans *Lepturariu rumînesc/ cules de'n scriptori rumîni /.../* par Arune Pumnul, Tomul IV, Partea 2, Vieanna en. cit., /XXII Atoenas Moeriennescul 60

[294] *Cercetări asupra danţurilor*, loc. cit.

[295] *Cercetări asupra muzicii ostăşeşti la români*, Fig. 8, 9, 10, 11.

[296] Cf. *Cercetări asupra danţurilor*, 1877, p. 66, et *Instrumentele de muzică la poporul român /II/ Buciumul*, dans *Arta Română, Revista pentru pictură, sculptură, arhitectură, muzică, artă dramatică, literatură*, Ie Année, Jassy, No 4, pp. 59—64.

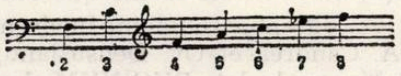
[297] Cf. Fleischhauer, op. cit., Abb. *36*.

[298] *Sociologie românească*, Directeur D. Gusti, Ie Année, No 10, octobre 1936, Institutul Social Român /*Documente/ Începuturi muzicale la Leşu*, p. 41.

façon depuis les vallées jusqu'au sommet de la montagne, pendant que l'armée des Tatars s'engageait dans les sentiers qui mènent au Maramureș, et lorsqu'on sut que toutes leurs troupes étaient déjà là, au signal de buccin donné par les gardes-frontière en 4 ou 5 lieux différents, on coupa les arbres complètement et la forêt toute entière s'écroula, causant de grosses pertes aux Tatars, que les 4—500 gardes-frontière poursouivirent et leur enlevèrent toutes les richesses qu'ils avaient. Pour rendre grâce a Dieu et pour exprimer leur affliction, on chanta, s'accompagnant de trompettes, le chant nommé „lamentation des gardes-frontière". On appelle cette place aujourd'hui encore : Le lieu du terrible massacre, le Ravin du Tatar sur la montagne dénudée".

Un autre épisode se réfère à la lutte des Roumains de Transylvanie, conduits par Avram Iancu, pour leur libération. Nous sommes à Brad, dép. de Hunedoara, en juin 1849 ; „Avram Iancu — raconte Silviu Dragomir [299] — afin de renforcer ses positions au milieu des montagnes, ordonna de nouveau qu'on sonne le buccin, plus longuement que d'autres fois. Là où les hommes ne pouvaient faire face, les femmes prenaient leur place, remplissant leur devoir, surtout les Buccinatrices, avec un héroïsme admirable". C'est à un de ces instruments, datant de la période même des combats conduits par Avram Iancu : „Un superbe exemplaire de sept mètres de longueur, retour de Vienne où il fut emporté en 1848, mais provenant de Transylvanie", que se réfère Marcel Montandon, lorsqu'il spécifie dans son *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire* [300] : „Mais le plus caractéristique d'un autre âge c'est le *bucium*, buccinum des Latins, la grande trompe en bois de tilleul, clissée d'écorce de bouleau ou de mérisier : trompette de guerre tour à tour, et cor pastoral, il a sonné le rappel et la victoire comme il a rassemblé les troupeaux dans la montagne : ses sons doux et mélancoliques le rendaient particulièrement propre à accompagner les enterrements (chez les Roumains de Bucovine) ; mais soufflé avec puissance il donne aussi des sons d'un éclat et d'une portée extraordinaires, presque terribles. Il a existé en Roumanie des buccinateurs réputés : un village près de Jassy en a gardé le nom de *Buciumi ;* et le poète Vasile Alecsandri a célébré un pâtre du mont Ceahlău, Udrea, qui „chantait du bucium" comme personne, et que l'on entendait sur tous les monts d'alentours". Un tel *bucinator*, ayant conservé sans changement aucun, dans les coutumes pratiquées la veille de Noël par les Roumains de la plaine transylvaine, son nom et sa fonction du temps de l'antiquité romaine, est attesté dans la relation publiée en 1892 par Simeon G. Mîndrescu [301], suivant laquelle le comité pour l'organisation des noëls et du jeu de la *Turca* comprenait un *vatav*, ses aides, „et enfin un *bucinator*".

Un *bucium* provenant de la zone Moldavie-Bucovine, dont M. Montandon fait mention en citant V. Alecsandri, se trouve exposé au *Musée Instrumental du Conservatoire Royal de musique de Bruxelles/Roumanie 2116*, donateur Titus Cerne ; Victor-Charles Mahillon en fit le commentaire suivant [302] : „Cet instrument, légèrement arqué, ressemble au cor des Alpes ; comme ce dernier, il consiste en deux pièces de bois creuses assemblées dans le sens de leur longueur au moyen de ligatures en écorce d'arbre, et représentant chacune une moitié du tuyau. L'embouchure est un simple tuyau cylindrique de 0m13environ de longueur, appointé d'un côté pour son introduction dans l'orifice de l'instrument et biseauté à la circonférence de l'extrémité opposée pour faciliter la vibration des lèvres. Comme le cor des Alpes, le *Bucium* est un instrument pastoral ; son échelle harmonique est la suivante [Ex. 202] :



Long. totale 1m70".

Un *tulnic* semblable à ceux qu'on employait à l'époque des combats sous la commande d'Avram Iancu — „trompe de berger en bois de sapin pyrogravé", provenent de Cluj, capitale de la Transylvanie, est exposé au *Musée de l'Homme* de Paris, Vitrine 228 (face) [Fig. 230]:

C'est toujours vers la moitié du XIXe siècle qu'une chanson publiée par Anton Pann dans *Spitalul amorului (L'hôpital de l'amour)*, Brochure 3, p. 155 (—107), 1852, typographie de l'auteur, Bucarest, évoquait l'instrument en question dans un contexte poétique et musical caractéristique de la lyrique citadine, avec des échos d'airs d'opéra, ce qui dénote la limite de la popularité atteinte par le buccin en tant que motif d'inspiration pastorale, archaïque

ERA NOAPTE-NTUNECOASĂ
(IL FAISAIT NUIT PROFONDE) [303]

Era noapte-ntunecoasă,
Alba lună luminînd,
Era-n vale răcoroasă
Glas de bucium răsunînd /.../

Il faisait nuit profonde,
La blanche lune brillait ;
Dans la fraîche vallée
Un buccin sonnait /.../

[299] Din Publicațiunile Casei Școalelor *Avram Iancu*, par Dr. Silviu Dragomir, Professeur universitaire, Bucarest, 1924, p. 99/ *Avram Iancu în luptă cu Kémeny.*

[300] Ét. cit., p. 2657.

[301] *Literatură și obiceiuri poporane din comuna Rîpa-de-jos, Comitatul Mureș-Turda (Transilvania)*, Bucarest, Imprimerie de la Cour an. cit., /V/ *Sărbătorile Crăciunului*, p. 209.

[302] Catalogue descriptif /.../, pp. 417—418.

[303] Transcrit d'après la notation psaltique par Gh. Ciobanu, dans Anton Pann, *Cîntece de lume* /.../, p. 274—275/*146*.

La lexicographie relève l'origine latine du terme roumain à partir du *Dictionnaire roumain—latin* élaboré par l'*Anonymus Lugoshiensis,* deuxième moitié du XVIIe siècle (éd. B.-P. Hasdeu, p. 16 ; éd. Gr. Creţu, p. 331) :

Bucsin	*Buccina*
Bucsin	*Buccino*

Une traduction plus détaillée du terme est donnée dans Samuelis Klein *Dictionarium Latino-Valachico* /.../ 1806 : „71. Búcin, are, at, Buceino/Bucin *(Subst),* Tubus, Item *Tuba*/Bucinare. *Inflatio Tubae, Cornu.* Bucinatoriu, e, *Buccinator + Cornicen, Tubicen" ;* une tentative d'expliquer la transformation linguistique est offerte dans *Dicţionarul limbei române* /.../ *(Dictionnaire de la langue roumaine* /.../) par A. T. Laurianu et J. C. Massimu/1871 (I, p. 268) : „BUCCINARE, *buccinu,* v. *buccinare, canere vel praedicare ;* I jouer ou sonner du *buccin* /.../ BUCCINU (par la transformation du *n* en *m,* qui fit que le *i* devienne fermé : *iu,* dans quelques régions on entend aussi : *bucimu, buciumu),* s.m.pl. *-e(uri* est *erroné), buccina, buccinum ; modiolus, caminus ; truncus, cavus truncus* (ayant la même racine que *bucca)".*

De la lexicographie roumaine moderne, il faut citer I.-A. Candrea et Ov. Densuşianu, qui expliquent [304] que le lat. BUCĪNUM devint *„bucinu>buciun* (par suite du passage, assez fréquent, du *ci* en *ču*) et ensuite *bucium,* probablement sous l'influence du mot *bucium, „bûche",* d'origine inconnue" ; BUCINARE est à l'origine du roum. *a buciuma* „jouer du chalumeau, trompéter", „hurler" cf. Frîncu-Candrea, *Rotac.* 49 ; rtr. *büchnar murmurer,* chuchoter ; frioul. *businá* „ronzare, rumoreggiare, rombare" ; it. *buccinare* vt. „trompéter, murmurer, chuchoter", cf. Pierre Rouède [305], qui fait mention de l'expression *si va buccinando che...,* „le bruit court que...".

Le terme roumain *bucin* est mis par W. Meyer-Lübke [306] en rapport avec le mot d'origine, le lat. *bucina,* „trompette", it. *buc(c)ina,* engad. *büžen,* pg. *buzio* „Trompetenschnecke", instrument dont Curt Sachs donne des références [307] ; c'est du lat. *bucinare,* „sonner de la trompette" que dérive, suivant W. Meyer-Lübcke [308], le roum. *bucina, buciuma* „sonner du cor" ; it. *(s)bucinare* „murmurer, chuchoter" ; vieux véronais *busenare,* faire du bruit ; vénit. *buzrar* bruire, siffler ; siennois *abbucinare* „die Ohren voll reden" („rebattre les oreilles à qqn.") ; prov. *bozzenar,* gronder, bourdonner.

Le terme roumain proche, *sbuciumare* est, d'après Lazăr Şăineanu [309], une métaphore de création indigène, dont le sens primitif avait été „sonner du buccin", actuellement *zbuciuma (<bùciuma),* qui signifie se tourmenter, avoir de la peine, s'agiter [310].

Mihai Eminescu emploie ces deux termes pour en faire une rime, afin de rendre la couleur d'epoque lorsqu'il décrit les préparatifs du terrible combat de Mircea le Vieux, Prince régnant de Valachie, et du sultan Bajazet Ier Yldirim, combat qui eut lieu à Rovine (Valachie), le 10 octobre 1394.

SCRISOAREA III [311]

„Şi abia plecă bătrînul... Ce mai freamăt,
ce mai zbucium !
Codrul clocoti de zgomot şi de arme
şi de bucium"

EPÎTRE III

„Mais le vieux s'éloigne à peine et que
de trouble, que d'alarme !
Dans le bois, c'est le tumulte des grands
bruits de cors et d'armes"

ou pour évoquer, dans l'esprit du folklore poétique, l'appel au combat :

POVESTEA DOCHIEI ŞI URSITORILE [312]
HISTOIRE DE DOCHIA ET DES FÉES DU DESTIN

Ce mai freamăt, ce mai zbucium
Cînd sunînd voios din bucium
Quel tumulte, lorsqu'on entend
Le son allègre du buccin !

Le grand poète représente même les éléments de la nature sonnant du buccin [313].

„Vînturi buciumă prin codri mînînd turmele
de nori"
„Le vent buccine dans le bois, menant son
troupeau de nuages"

Sextil Puşcariu [314] signale le terme *butšală,* qui désigne „l'instrument dont le son prolongé accompagne la mélodie de la cornemuse" *(„care ţine hangul la gaidă")* et fait observer [315] que „des noms tels que Bučum et Bučumat figurent dans la toponymie serbo-croate".

Dans les traductions et les adaptations d'époque on faisait équivaloir la trompette et le buccin, pour la couleur locale ; ainsi, dans le vaudeville *Ţiganii (Les Tziganes),* inspiré de l'événement historique de l'affranchissement des Tziganes par Grigore Ghica, représenté au Théâtre National de Jassy le 24 janvier 1856, on chantait sur la musique du choeur *Suoni la*

[304] *Dicţionarul etimologic al limbii române /Elementele latine,* p. 28/*193 ; 194.*

[305] *Dictionnaire italien-français.* p. 78.

[306, 308] *Romanisches Etymologisches Wörterbuch/1368, 1369.*

[307] *Schneckentrompete* dans *Handbuch der Musikinstrumentenkunde,* p. 257 sq.

[309] *Dicţionar universal al limbei române/Introduc.,* p. XXXIV.

[310] *Mic dicţionar enciclopedic,* p. 1010.

[311] Cf. Mihai Eminescu, *Poezii,* Ed. Albatros, éd. cit., p. 265 ; trad. (dans le même volume, p. 275) par Veturia Drăgănescu-Vericeanu.

[312] Cf. Eminescu, *Poezii,* Editura pentru literatură, 1965, p. 414.

[313] Cf. Mihai Eminescu, *Poezii postume* (éd. cit.), Tome V, p. 128 (823—828) de B[1] (2259—243 v).

[314] *Etimologisches Wörterbuch der rumänischen Sprache* /I/, p. 19/226.

[315] *Limba română /I/ Privire generală,* p. 205.

tromba des *Puritains* de Bellini les paroles suivantes [316] :

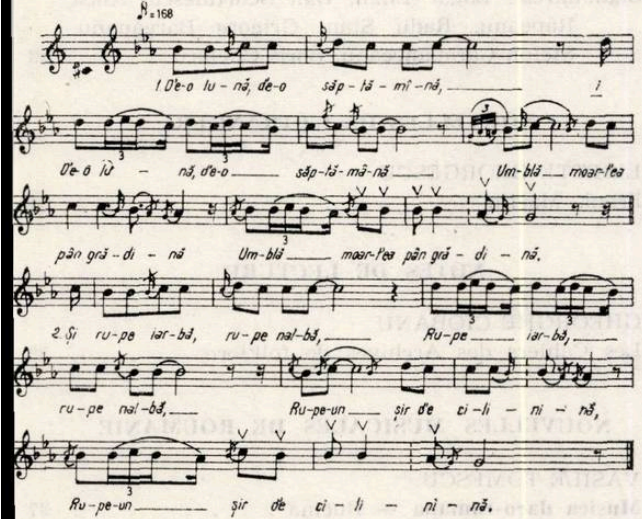
(Choeur de la Scène XV)

Auzi, romêne, sunetul
Prin buciumul d'aramă
Roumains, oyez le son
Du buccin d'airain

La valeur géo- et ethnographique de ce terme est confirmée par Al. Rosetti et B. Cazacu [317], , qui l'incluent dans la catégorie des „Eléments anciens et populaires *d'origine latine*", tout en commentant : „L'usage de certains mots (comme /.../ *bucina*) confère souvent de la couleur locale à l'exposition, suggère des gens, des lieux et des faits du milieu roumain". Notons les toponymes suivants : italien — *Bucine* (entre Arezzo et Florence) ; roumains — *Bucin* (commune de Plești, dép. de Dolj ; dép. de Hunedoara ; *Bucinișu* (village subordonné à la commune d'Amărăștii de Sus, dép. de Dolj) situé sur l'emplacement d'un ancien village romain, cf. D. Tudor [318] ; *Bucinișu* (dép. d'Olt) ; *Bucium* (départments d'Alba, Bihor, Brașov, Caraș-Severin, Hunedoara, Neamț) ; *Buciumeni* (départements de Dîmbovița, Galați, Ilfov, Vîlcea) ; *Buciumi* (Bacău, Maramureș, Sălaj). Comme noms de personnes, les documents attestent par exemple Bucium, commandant dans l'armée du prince régnant de Moldavie, au titre de *vornic*, cité à propos des révoltes paysannes qui eurent lieu en 1581 dans la région de Lăpușna [319].

Quant au terme *tulnic*, l'étymologie proposée par Virgil Onițiu [320], de „*tollo* (prendre, lever, soulever) ; *tollinicus* = ce qu'on doit soulever (étant grand et lourd)" est inspirée par les idéals de l'école latiniste, mais aucun argument convaincant ne la soutient.

Pour le poète et musicien populaire d'aujourd'hui, le buccin est un symbole de la communication, de l'envoi des nouvelles au loin



(„*peste nouă țări*" = „à travers neuf pays"). On pourrait citer en guise d'exemple une lamentation funèbre notée par Béla Bartók à Nazna (Micești), dép. de Mureș, en avril 1914 ; informatrices Floarea Cățeluș (19 ans) et d'autres jeunes filles [321] [Ex. 203] :

„Bucinat-o harhanghiel
Cu bucin galbăn de ceară,
Să s'audă'n nouă țări.
În nouă țări s'auzit
Și Maria a'ntîrzuit.
O tu Mariă, draga mè,
Frumoasă ți-o fost fața,
Scurtă ți-o fost viața /.../"

„Un archange vient et sonne
D'un buccin en cire jaune,
Pour que neuf pays l'entendent.
On l'entendit dans neuf pays
Et Marie se mit en retard.
Marie, ma bien-aimée,
Qui eus un si beau visage,
Ta vie fut trop courte /.../"

La sonorité de l'instrument a été evoquée maintes fois dans la création des compositeurs roumains pour suggérer une atmosphère pastorale, héroïque ou, en des modalités plus abstraites, afin de faire ressortir certaines couleurs des timbres, certaines inflexions modales etc. C'est en ce dernier sens que nous faisons mention de la *Buciumata* (1959), pièce pour piano de Ștefan Mangoianu et des *Tulnice* de Mihai Moldovan (première audition le 8 mai 1971). Cette dernière pièce se distingue par l'ingéniosité de la transfiguration orchestrale des sons du buccin, à moyen de : effets de polyrythmie, d'hétérophonie et d'antiphonie, oscillations de la hauteur d'un son prolongé, émissions gutturales et nasales, exécution *sul ponticello* suggérant la manière spécifique de l'instrument populaire et de l'exécution vocale, nommée *hăulit* [322].

---

[316] Meliné Poladian-Ghenea, *Elena Asachi*, dans *Studii de muzicologie*, V, Bucarest, Editura muzicală, 1969, p. 258.

[317] *Istoria limbii române literare /I/ De la origini pînă la începutul secolului al XIX-lea*, Bucarest, Editura științifică, 1961, p. 124.

[318] *Orașe, tîrguri și sate* /.../, p. 337.

[319] Cf. *Istoria României*, II, p. 860.

[320] *Tatamoșu*, dans *Anuarul VII al Societății pentru Fond de Teatru Român pe anul 1902—1903*, Brașov, Typ. A. Mureșianu, 1904, p. 25.

[321] „RUMANIAN FOLK MUSIK", Edited by Benjamin Suchoff, The Hague Martinus Nighoff, 1967, Vol. III, p. 286 [588] texte 1310 (le texte) ; Vol. II, No. 658 a (la mélodie).

[322] Partition Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucarest, 1972, mesures 1—9.

CUPRINS

15 ani de mari victorii, unice în istoria țării . . 1

OPERA ROMÂNEASCĂ ÎN ACTUALITATE (I) . 3
Semnează : Teodor Bratu, Petre Codreanu, Nicolae Brînduș

CREAȚII ROMÂNEȘTI

HORIA ȘURIANU
Dragoste și jertfă de Cornel Trăilescu 10

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

MICHAELA ROȘU
În viztă la Gruiu 13
CENACLURI 15

FIGURI ALE ȘCOLII INTERPRETATIVE ROMÂNEȘTI

AURORA IENEI și DRAGOȘ TĂNĂSESCU
Florica Musicescu 15
GEORGE MANOLIU
Ionel Geantă 18

PREZENȚE ROMÂNEȘTI

CRISTINA BOHACIU
Niculina Mirea-Curta și Liliana Bizineche 20

* * *

EUGEN VICOS
Calendar muzical 20
TITUS MOISESCU
Filatelie muzicală 22

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează : Edgar Elian, Dan Scurtulescu, Anca Râpeanu, Radu Stan, Grigore Bărgăuanu, Ștefan Cărăpănceanu, Boris Chelaru 23

DE PESTE HOTARE

LISETTE GEORGESCU
Frank Martin 31

NOTE DE LECTOR

GHEORGHE CIOBANU
Caietele Arhivei de folclor din Iași 33

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

VASILE TOMESCU
MUSICA DACO-ROMANA — **Buccina** . 37

SOMMAIRE

Quinze années de grandes victoires, uniques dans l'histoire du pays 1

L'OPÉRA ROUMAINE DANS L'ACTUALITÉ (I) . 3
Signataires : Teodor Bratu, Petre Codreanu, Nicolae Brânduș

OEUVRES ROUMAINES

HORIA SURIANU
Dragoste și jertfă (Amour et sacrifice) de Cornel Trăilescu 10

DES ACTIVITÉS DE L'UNION DES COMPOSITEURS

MICHAELA ROȘU
Une visite à Gruiu 13
CÉNACLES 15

QUELQUES GRANDES FIGURES DE L'ÉCOLE D'INTERPRÉTATION ROUMAINE

AURORA IENEI et DRAGOȘ TĂNĂSESCU
Florica Musicescu 15
GEORGE MANOLIU
Ionel Geantă 18

PRÉSENCES ROUMAINES

CRISTINA BOHACIU
Niculina Mirea-Curta — Liliana Bizineche . . . 20

* * *

EUGEN VICOS
Calendrier musical 20
TITUS MOISESCU
Philatélie musicale 22

LA VIE MUSICALE

Signataires : Edgar Elian, Dan Scurtulescu, Anca Râpeanu, Radu Stan, Grigore Bărgăuanu, Ștefan Cărăpănceanu, Boris Chelaru 23

NOUVELLES DE L'ÉTRANGER

LISETTE GEORGESCU
Frank Martin 31

NOTES DE LECTURE

GHEORGHE CIOBANU
Les Cahiers des Archives de folklore 33

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

VASILE TOMESCU
Musica daco-romana — Bucina 37

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA — Nr. 12, 48 p. București — decembrie 1980

Redacția : București, str. Poiana narciselor nr. 6, sector 6.
Telefon : 15.93.61
Administrația : str. Constantin Esarcu nr. 2.
Telefon : 16.37.47

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la ILEXIM, Departamentul Export-Import Presă, P. O. Box 136—137 — telex : 11226, București, str. 13 Decembrie nr. 3.

COLECTIVUL REDACȚIONAL

dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct). Redactori : MIHAI MOLDOVAN (dezbateri, creații), COSTIN CAZABAN (viața muzicală), MICHAELA ROȘU (știri, Nouvelles musicales de Roumanie).
Secretar de redacție : GHERGHINA CUCU

COLEGIUL REDACȚIONAL

dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, TEODOR BRATU, MICHAELA ROȘU

Pe coperta I : Iftimie Bîrleanu — „Colind"